

منتدى إقرأ الثقافي

للثقافة - التطوير - العربي - فارسي

www.iqra.ahlamontada.com

کۆمهله و تارى

یه که مین کۆرى نیونه ته وه یی

به رگی یه که م

# ئێ ده بى کوردی

(به شی کوردی)

زانستگای کوردستان

توێژینگه ی زمان و نه ده بی کوردی

# مقالات نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی (بخش فارسی)

برگزار کننده:  
پژوهشکده‌ی زبان و ادب کردی  
(دانشگاه کردستان)

نام کتاب: مقالات نخستین کنگره‌ی بین‌المللی ادبیات کردی (بخش فارسی)

دبیر کنگره: نجم‌الدین جباری

ویراستاران: فخرالدین آمیدیان + هورامان بهرامی

نوبت چاپ: اول

تیراژ: ۵۰۰ دوره

ناشر: مرکز پژوهش‌های کردستان‌شناسی - دانشگاه کردستان

## فهرست

۸	<b>ادبیات تطبیقی</b>
	دکتر محمد راوندی + فهری سلیمان
۹	تأثیرپذیری «جزیری» از اندیشه‌های عارفانه، عاشقانه و زندانه‌ی حافظ
	دکتر عیسی نجفی + مرادحسین پریزاد
۳۷	شباهتها و تفاوت‌های هفتخان «جهانبخش» با هفتخان رستم
۴۶	<b>فولکلور</b>
	مسعود الماسی + زینب بهمنی
۴۷	بازتاب مفاهیم اجتماعی در منتهای کردی فیلی
	عثمان امینی
۵۶	بررسی سیمای زن و نوع نگاه به آن در فولکلور ادبی کردی
	دکتر حسین مکائیلی
۸۲	بیت در ادب فولکلور کردی
	اسماعیل حسین پور
۱۰۲	ترانه‌های کردی خراسان، یادگار کهن کردها
	دکتر صالحی مازندرانی + آرمان حسینی ابیاریکی + سمانه صالحی
۱۳۰	نگاهی به باورهای عامیانه در میان کردها
	لیلا ضیامجیدی + محسن امینی
۱۴۵	وزن اشعار فولکلور در کردی کلهری
۱۶۹	<b>نقد ادبی</b>
	رضا قنبری عبدالملکی + مریم قربان عبدالملکی
۱۷۰	بررسی ادبیات فولکلور کردی (گوش اورامی) در مازندران
	دکتر محمدعلی خالدیان
۱۸۷	بررسی اندیشه‌های کلامی سید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد"
	دکتر علی نظری + نعمت عزیزی
۱۹۵	بررسی جلوه‌های طبیعت و کارکرد آن در شعر "شاکه" و "خان منصور"
	دکتر وحید مبارک + توران محمدی
۲۱۵	بررسی جنبه‌های داستانی - حماسی هفت لشکر
	دکتر سید اسعد شیخ احمدی
۲۲۸	بررسی چند نکته‌ی عروضی در دیوان «نالی»



امید یاسینی+دکتر اسماعیل شفق

۲۳۶..... بررسی سبک‌شناختی اشعار محوی

**دکتر شراره الهامی**

۲۵۷..... بررسی لفظی و مفهومی انواع مطلع در شعر کُردی کرمانشاهی

**دکتر پروین گلی زاده+حسینی آبیاریکی+سعید مهدوی فر**

۲۶۹..... بیان نکته‌ای در سنت ادبی شاعران کُرد

**دکتر خلیل بیگزاده**

۲۸۶..... جایگاه «زهره‌لی» در شاهنامه الماسخان کندوله‌ای کرمانشاهی

**دکتر محمدآزاد مظهری**

۳۰۳..... جلوه‌های عرفان زاهدانه در سروده‌های محوی

**دکتر پارسا یعقوبی**

۳۱۲..... «سواره» در شعر فارسی هم پیاده نیست

**دکتر هادی یوسفی**

۳۲۴..... فقر و جلوه‌های آن در دواوین شعرای کُرد

**دکتر نصرالله امامی+سید آرمان حسینی آبیاریکی**

۳۳۵..... گویش گورانی: گویش معیار ادبی در نزد اقوام کُرد

**دکتر علی گراوند**

۳۴۸..... ملاپیشان، مست باده‌ی بیغش خمخانه‌ی دیرین

**دکتر احمد امانی+شیدا فتحی**

۳۶۰..... نقش اسطوره در ادبیات کُردی از دیدگاه روانشناسی

**دکتر نصرالله امامی+سید آرمان حسینی آبیاریکی**

۳۷۴..... نکاتی چند پیرامون قومیت "باباطاهر همدانی"

**دکتر یوسف متولی حقیقی**

۳۸۶..... بازتاب تاریخ و سنت های تاریخ نگاری در دیوان «جعفر قلی زنگلی»

**طاهر سرحدی**

۳۹۶..... نگاه جامعه‌شناسانه به تغییر گویش کُردی سورانی در گذر زمان

**دکتر علی حسن سهراب‌نژاد**

۴۳۰..... نگاهی به نشانه‌های مناجاتنامه‌ی غلامرضاخان ارکوازی

**غلامحسین محمدی**

۴۳۷..... وزن شعر کُردی و سازگاری آن با نظم هجایی

۴۵۱..... **تاریخ ادبیات**

**علی رحمتی**

بررسی سیر تاریخی شعر شعرای کُرد در شمال خراسان .....	۴۵۲
دکتر مالک شعاعی	
شمه‌ای از گاه‌شماری کُردهای ایلام .....	۴۶۸
دکتر وحید مبارک‌بهر روز مهری	
قهرمان‌نامه، اسطوره، حماسه یا افسانه؟ .....	۴۸۷
دکتر جمشید صداقت‌کیش	
کُردان شیانکاره .....	۴۹۷
به‌شی لاتین .....	۵۰۸
<i>Ergin Opengin</i>	
Bizava wergêranê di zaravayê kurmancî .....	۵۰۹
<i>Dilşad Opengin</i>	
Li ser Bingehên Felsefî yên Mem û Zînê .....	۵۳۴
<i>Dr. Yaşar Abdûselamoqlu</i>	
Di Pêkanîna Pênas da Pîrsa Heyînî ya Wargeha Wêjeya Kurd .....	۵۴۷
<i>Dr. Hayrullah Acar</i>	
Di Serdema Komara Tirkîyê Rewşa Kovarên Kurdî .....	۵۶۲
<i>Dr. Abdorrehman Adak</i>	
Di Serdema Osmanîyan De Li pey Réça “Ehmedê Xanî” .....	۵۸۵
<i>Samî Tan</i>	
Di Xebeta Rewşenbîrîyê Cihê Wêjeya Kurdî .....	۶۰۲
<i>Roşan Lezgîn</i>	
Edebîyata Kirmanckî (Zazakî) .....	۶۱۴
<i>Dr. Tosn Ozmanyen (Tosinê Reşîd)</i>	
Edebyata Kurdî Li Yekîtîya Sovyêt .....	۶۲۵
<i>Azad Zal</i>	
Newaya Mtribê Çengê .....	۶۴۰
<i>Selîm Temo Ergul</i>	
Profîla Helbesta Klasîk li Bakur .....	۶۷۱

## ادبیات تطبیقی

## تأثیرپذیری «جزیری» از اندیشه‌های عارفانه، عاشقانه و رندانه‌ی خواجه‌ی شیراز

دکتر محمد راوندی \*

فهری سلیمان \*\*

### چکیده

زبان و ادب فارسی در طول ادوار مختلف تاریخ پر فراز و نشیب خود، تأثیر و نقش بسزایی بر زبان و ادب ملت‌های هم‌جوار داشته است. با بررسی روابط تاریخی ادبیات کردی با ادبیات فارسی، مشخص می‌شود که ادبیات کردی نیز با ادبیات فارسی پیوستگی یافته و با توجه به شرایط اقلیمی و فرهنگی و زبانی، در دوره‌های مختلف تحت تأثیر آن قرار گرفته است. این تأثیر گاهی در حوزه‌ی زبان بوده و گاهی در مضامین و مفاهیم و افکار و اندیشه‌ها، و زمانی هم در صورت قالب و گاهی در حوزه‌ی احساس و عاطفه بوده است. از میان شاعران و عارفان کُرد زبان - که بسیار تحت تأثیر افکار و اندیشه‌های عارفانه، عاشقانه و رندانه‌ی خواجه‌ی شیراز قرار داشته‌است - می‌توان از عارف ربّانی و شاعر صاحب نام کُرد، شیخ احمد بن محمد جزیری، معروف به «جزیری» و «ملّای جزیری»، با تخلص «نشانی»، «مه‌لا» و «مه‌لی»، نام برد. وی در اواخر قرن دهم و اوایل قرن یازدهم هجری در جزیره‌ی «بوتان» از توابع استان دیاربکر می‌زیسته است.

با توجه به دیوان اشعار جزیری، این تأثیرپذیری گاهی مستقیم و به صورت تضمین یک غزل کامل، تک بیت، تک مصراع و یا استفاده از عین واژه‌ها و تعبیرات حافظ جلوه می‌کند و زمانی نیز از اندیشه‌ها و

---

\* عضو هیأت علمی دانشکده‌ی زبان دانشگاه صلاح الدین - اربیل

\*\* عضو هیأت علمی دانشگاه صلاح الدین اربیل و دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه

## ادبیات تطبیقی

مضامین و مفاهیم خواجه استفاده شده است. از مهمترین موارد تأثیرگذاری حافظ بر جزیری، می‌توان به مسأله‌ی عشق و عرفان، موضوع پیر و طریقت و صفت رند اشاره نمود.

هدف از نگارش این مقاله، آن است که با پژوهش و بررسی عناصر اصلی تشکیل دهنده‌ی اشعار جزیری، بسامد و نحوه‌ی تأثیرپذیری او از حافظ بررسی و مشخص شود.

**واژه‌های کلیدی:** حافظ، جزیری، تأثیرپذیری، عشق، عرفان، پیر، رند

### مقدمه

پژوهش درمورد تأثیر متقابل ادبیات یک ملت با ادبیات سرزمین‌های دیگر، در حوزه ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد و این تأثیر متقابل در زمینه‌های ادبی و فرهنگی، در میان اقوام و ملل مختلف جهان، امری ناگزیر است که در حوزه‌های گوناگون ادبی، فرهنگی و اجتماعی جلوه می‌کند.

فرهنگ و ادب کردی نیز در دوره‌های مختلف تاریخ این ملت، تحت تأثیر فرهنگ و ادب ملت‌های همسایه (مانند فارس، عرب و ترک) قرار گرفته است. با نگاه به آثار شعرا و نویسندگان کُرد، مشخص می‌شود که تأثیر فرهنگ و ادبیات این ملت‌ها بر ادب کردی، به ویژه تأثیر فارسی بسیار محسوس است. برای نمونه، وجود بیش از ۳۶۰۰ واژه فارسی از میان حدود ۲۴۰۰۰ واژه در دیوان جزیری، نشان دهنده‌ی این واقعیت است (جالی، ۲۰۰۸: ۱۲۳). حتی بسیاری از عناصر ادبیات عرب هم از طریق زبان و ادبیات فارسی وارد شعر کردی شده است. محققان و پژوهشگران علل این تأثیر پذیری را در چند نکته ذکر کرده‌اند:

۱ شعرای کلاسیک کرد، با مشاهده‌ی ادبیات غنی و پر بار فارسی، علاوه بر سرودن اشعار به این زبان و آزمون شانس خود در این زمینه، سعی کرده‌اند که با تقلید از ادبیات فارسی این تجربه را در ادبیات کردی نیز وارد کنند.

۲ ادبیات فارسی در حجره‌های مساجد و مدارس دینی و حوزه‌های سرزمین‌های کردنشین، جزو دروس اصلی محسوب می‌شد و حتی اشعار سعدی و حافظ به درجه‌ای از تقدس رسیده بود.

۳ زبان فارسی، مدت زیادی زبان رسمی دربار و دستگاه‌های حکومتی گوناگون بوده است؛ حتی در زمان «جزیری» - که صفویان سعی می‌کردند زبان ترکی را رواج دهند - زبان رسمی دربار عثمانی «فارسی» بوده است. بنابراین، در چنین شرایطی تأثیرپذیری ادبیات کردی از زبان و ادبیات فارسی طبیعی به نظر می‌رسد.

۴ از نظر ریشه‌های نژادی و زبانی، دو ملت فارس و کرد به همدیگر نزدیک بوده و تأثیر و تأثر نیز بیشتر و آسان‌تر می‌توانست صورت بگیرد.

۵ بخش عمده ادبیات کهن فارسی - به ویژه در سبک عراقی - شامل ادبیات عرفانی و تصوف می‌باشد که با وارد شدن تصوف به مناطق کردنشین، ادبیات آن نیز آثار خود را در این مناطق آشکار نمود.

۶ بسیاری از واژه‌ها و اصطلاحات و تعابیر، حتی صور شعری در ادبیات کردی، از زبان فارسی گرفته شده و بسیاری از واژه‌های عربی به شیوه‌ی کاربرد فارسی به کار رفته است و نه اصل عربی آنها (همان: ۸۲).

همانطور که اشاره شد، از میان شاعران عارف - یا عارفان شاعر - کرد زبان که از ادبیات فارسی و به ویژه اندیشه‌ها و دیدگاه‌های حافظ در زمینه‌های گوناگون بسیار متأثر بوده، عارف بلندپایه و بلند آوازه «ملای جزیری» می‌باشد.

در مورد زندگی جزیری آمده است: ملای جزیری، منسوب به جزیره‌ی بوتان از توابع استان دیاربکر، می‌باشد. نام او شیخ احمد ابن محمد است. تاریخ ولادت و وفات او مشخص نیست. دیدگاه‌های متفاوتی در این باره وجود دارد؛ گاهی این تفاوت به چند قرن می‌رسد. مثلاً «ملا احمد بایزیدی» تاریخ ولادت او را ۵۴۰ ق و علاءالدین سجادی اوایل قرن نهم (۸۶۸۱۱ ق)، زفنگی (۱۹۸۷) میان سال‌های ۹۵۰ تا ۱۰۵۰ ق و فقیه‌طیران سال ۱۰۳۱ ق ذکر کرده‌اند. با توجه به اقوال مختلف و آنچه از اشعارش پیداست، قول راجح آن است که بدون تعیین سال، تاریخ زندگی شاعر - تا کشف اسناد دقیق و تازه‌تر - اواخر قرن دهم و نیمه‌ی اول قرن یازدهم هجری در نظر گرفته شود (چالی، ۲۰۰۸: ۵۰؛ مکائیل، ۲۰۰۵: ۳۰۲۵؛ الجزری، ۲۰۰۴، ج ۱: ۱۳؛ الزفنگی، ۱۹۸۷: ج ۱: مقدمه؛ هه‌زار، ۱۳۶۱ش: مقدمه).

از آثارش، تنها دیوان اشعار در دست است؛ اگرچه بعید نیست که دارای تألیفات دیگر و شرح‌ها و حواشی‌ای بر آثار دیگران نیز باشد؛ همان‌گونه که از عادات علمای هم‌عصر و قبل از او بوده است. به ویژه آنچه از دیوان اشعارش پیداست، فراست و وسعت آگاهی او بر دانش‌های زمان خود را می‌رساند (مکائیل، ۲۰۰۵: ۶۸).

جزیری در زمینه‌های گوناگونی از آراء و دیدگاه‌های حافظ - بخصوص در مسایل عرفانی - پیروی نموده است (مثل: عشق، پیر و مرشد و...). این پیروی و تبعیت وی از خواجه‌ی شیراز، به اشکال گوناگون در دیوانش نمایان است.

هرچند جزیری، بسیار متأثر از حافظ بوده و احترام خاصی نسبت به اندیشه‌های حافظ داشته است، اما این نه تنها چیزی از ارزش شعر و شاعری او نمی‌کاهد، بلکه قدرت و توانایی، استعداد و قریحه، ذوق و طبع شاعری او را نشان می‌دهد که توانسته است زبان پر رمز و راز و ابهام و ابهام و سحرآمیز یکی از برجسته‌ترین و تواناترین شاعران فارس را خوب درک کند و به کُنه اندیشه‌ها و دیدگاه‌هایش پی ببرد و به شیوه‌های مختلف از آن بهره ببرد. شاعری که از برجسته‌ترین شعرای جهان بوده و «لسان الغیب» لقب گرفته و شخصی چون گوته‌ی آلمانی آرزوی «مرید»ی او را داشته است. جزیری این اراده و علاقه - ی خاص خود را نسبت به حافظ در بیتی این چنین بیان می‌کند:

زحافظ قوتبّی شیرازئی، مه‌لا فهم نهر بکه‌ی رازئی      ب‌ئاوازی نه‌ی و سازئی، بی‌بهر چهرخی په-روازی

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۰)

یعنی: ملا! اگر راز و سر عشق را از حافظ که قطب شیراز است، بشنوی و بفهمی، به یمن و شادی این توفیق با بانگ و آواز ساز و نی، تا بر آسمان پرواز می‌کنی.

از طرف دیگر، نباید جزیری را یک شاعر عارف تقلید کننده‌ی صرف در افکار و اندیشه و شیوه‌ی شعری دیگران بدانیم. بلکه در بسیاری از اشعار خود، این هم‌نظری و همسویی‌اش را با حافظ، با اصطلاحات و تعبیر و مضامین تازه و ابداعی نشان داده و با همه‌ی اعتبار و احترامی که برای شاعرانی

چون سعدی و حافظ قایل بوده، به جایی از خودباوری و پختگی رسیده است که با وجود اشعار نغز و پر مغز او، خواننده را از مطالعه‌ی آثار شاعران شیرازی، بی‌نیاز می‌بیند:

وهره شیعری «مهلی» بین، ته ب شیراز چ حاجت  
 گهر لوئوئی مهنسور ژ نه‌زمی تو دخوازی

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۲۹)

یعنی: اگر خواهان نظم و شعری همچون مروارید ناسفته هستی، بیا شعر «ملا» را بخوان، دیگر نیازی به شعر شعرای شیراز (مانند حافظ و سعدی) نیست.

محور تأثیرگذاری اندیشه‌های عرفانی حافظ بر ملای جزیری را در چند دسته می‌توان قرار داد:

۱ عشق و عرفان ۲ پیر طریقت ۳ رند و خرابات.

### ۱- عشق و عرفان:

از نظر صوفیان علت و انگیزه‌ی اصلی، بلکه تنها علت به وجود آمدن کاینات و هستی، «عشق» است و ارزش و ارج و برتری انسان بر سایر موجودات را همین عشق می‌دانند. برای اثبات این دیدگاه، عرفا نخست به حدیث قدسی «كنت كنزاً مخفياً...» (فروزانفر؛ ۱۳۸۶: ۸۷) استناد می‌کنند که این گنج پنهان، همان غایت حُسن و جمال پروردگار بود و آیینهای لازم بود تا این حسن و جمال را بنمایاند. پس حسن ازلی خداوند - که گنج مخفی‌ای بود - چون تجلی نمود (که این تجلی در واقع تجلی عشق بود) سبب پیدایش و آفرینش همه‌ی هستی و کاینات شد. حافظ می‌گوید:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد      عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

(حافظ: ۲۰۶)

جزیری هم در این باره می‌گوید:

مه‌ششاته‌یی حوسنا نه‌زل چه‌نگالی زولفان تاب‌دا

وا عیشق هل بیت پیل ب پیل، قهلبی مه‌لی جه‌لاب‌دا

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۴)

یعنی: حسن ازلی، همچون مشاطه‌ای، زلف خود را حلقه‌حلقه می‌کند و تاب می‌دهد، برای اینکه عشق پیدا شود و تجلی نماید و خود را در آیینهای دل ببیند و خود را تماشا کند.

دلیل دیگری که عرفا، عشق را سبب برتری و ارزش انسان نسبت به سایر کائنات، ذکر می‌کنند، آیه‌ی شریفه: «إنا عرضنا الامانة...» (احزاب / آیه ۷۲) است. طبع ظریف و احساس لطیف و پر از عشق و محبت عارفان، این «بار امانت» را به «عشق» تفسیر کرده‌اند؛ زیرا به عقیده‌ی آنان، تنها علت برتری و ارزش انسان نسبت به دیگر موجودات، «عشق» است و نه چیز دیگر. حافظ در شعری به صراحت به این آیه اشاره می‌کند و دیدگاه خود را در مورد امانت، بیان می‌دارد:



آسمان بار امانت نتوانست کشید  
جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه

قرعه‌ی کار به نام من دیوانه زدند  
چون ندیدند حقیقت، ره افسانه زدند

(حافظ: ۲۴۷)

جزیری نیز در بیت زیر اشاره می‌کند که آن چیزی که در قرعه‌ی ازلی به نام انسان رقم خورده، یعنی این «امانت»، همان «عشق» است و کنار نهادن و شانه خالی کردن از زیر این بار، از توان و اختیار ما خارج است و هیچ دعا و نوشته و طلسم و جادویی هم نمی‌تواند درد ما را درمان کند:

کو نه سبب دا رژه زهل، حهق ژمه را عیشق نویشت

فهیده ناکن لمه ئیسم و نه تله سم و نه نزیشت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۷۹۱)

یعنی: در ازل، هنگامی که قسمت و رزق و روزی هر کس را تقسیم می‌کردند، عشق نصیب من شد؛ سرنوشت من چنین رقم خورده و هیچ چیزی نه ادعیه و نه افسون و رقیه نمی‌تواند آن را تغییر دهند.

حافظ بنابر همین دیدگاه عاشقانه-عارفانه، دیوان خود را با موضوع عشق و ساقی و می و سالک، راز دوستی و عشق شروع می‌کند و نخستین غزل او -که حکم «براعت الاستهلال» برای دیوانش را دارد- نشان دهنده‌ی این است که طریقت حافظ براساس سیر و سلوک عرفانی و با تکیه بر عشق پایه‌گذاری شده است (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۹). جزیری نیز، علاوه بر تضمین غزل اول دیوان حافظ، دم از نوای مطرب، فغان چنگ ساقی، می باقی، رود و عود، پیر خرابات، خامی و بدنمایی می‌زند. او نیز همچون حافظ خواسته است تعهد و پایبندی خود را نسبت به عشق نشان دهد.

جزیری در شعری، مصراع‌های دوم تمام بیت‌های غزل اول حافظ را آورده، به جز بیت اول که هر دو مصراعش را آورده است. و به جای مصراع‌های اول هر بیت غزل حافظ، سه مصراع را سروده که مصراع غزل حافظ را شرح می‌دهد. جزیری مصراع عربی بیت آخر غزل حافظ را، با مصراعی عربی، شرح و تفسیر کرده است؛ این، علاوه بر نشان دادن توانایی شاعرانه‌ی او، استادی و تسلط وی بر هر سه زبان کردی، فارسی و عربی را آشکار می‌کند. اینک با آوردن چند بیت از غزل جزیری، اندازه و حدود تأثیرپذیری جزیری از حافظ، نمایان می‌شود:

نه‌وایا موتریب و چه‌نگی فغان نافیته خه‌رچه‌نگی

وه‌ره ساقی حه‌تا کهنگی، نه‌شویین دل ژ فئی زه‌نگی

حه‌باتا دل مایه باقی، بنوشین دا به موشتاقی

«لا یا ایها الساقی، ادر کاسا و ناولها».

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲)

یعنی: بانگ و آواز مطرب و چنگ، داد و فغان در آسمان انداخته است. ساقی! بیا، تا کی دل از این زنگار و غم و درد، شستشو ندهیم. مایه‌ی حیات و شادی دل، می باقی است. پس بیار تا آن را با حرص و اشتیاق بنوشیم. ای ساقی! جام شراب را به گردش درآور و به من برسان.

کو کاتب دیمی جه‌وه‌ل کت، شکسته خهت موسه‌لسهل کت

یه‌ک حه‌رفان موفه‌سسه‌ل کت، کیه فی موشکلی حهل کت؟

دزانی ږوود و عوود ئه‌ووول، چ دافیتن سروود ئه‌ووول؟

«که عشق اسان نمود اول، ولی افتاد مشکله‌ها»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۴)

یعنی: هنگامیکه کاتب و «مشاطه»ی ازلی، صورت زیبایی خود را نشان داده و حسن و جمال خود را اظهار کرده و عاشقان و دلباختگان را گرفتار و اسیر خود نموده و دچار رنج کند، چه کسی می‌تواند این مشکل را حل نماید؟

آیا می‌دانی رود و عود در ابتدای نواختن، چه سرود و آهنگی را می‌نوازند؟ آنها به اسیران درد و غم عشق می‌گویند «که عشق اسان نمود اول، ولی افتاد مشکله‌ها».

ژحافز قوتیبی شیرازی، مه‌لا فهم ئه‌ر بکه‌ی رازی  
ژحافز قوتیبی شیرازی، مه‌لا فهم ئه‌ر بکه‌ی رازی

تَزْدَ مَنْ جَبَّهَا الصَّفْوَى، بِهٖ اَهْلُ الْهَرَى نَشْوَى  
مَتَى مَا تَلَقَّ مَنْ تَهْوَى، دَعِ الدُّنْيَا وَ اَهْمِلْهَا (أَمْهِلْهَا)

(زفنگی: ۱۰)

یعنی: ملا! اگر تنها یک راز از حافظ و سخنانش درک کنی و بفهمی، از شادی و سرور و با صدای نی و ساز به آسمان پرواز می‌کنی. هرگاه به وصال یاری دست یافتی که محبت او موجب پاکی و صفای درونت می‌شود و دلدادگان از آن مست و بی‌خود می‌شوند، دنیا را رها کرده و فراموش کن.

همچنین با مقایسه‌ی غزل ۳۳ از دیوان حافظ (خطیب رهبر، ۱۳۸۵: ۴۸) با مطلع «خلوت گزیده را به تماشا چه حاجتست؟» و غزل ۱۷ از جزیری (هه‌زار، ۱۳۶۱: ۱۲۴) با مطلع «مه‌حبوب د دل‌دا مه‌به‌ئه-فراز چ حاجت؟» هم، تأثیرپذیری جزیری از حافظ نشان داده می‌شود. مضمون و مایه‌ی اصلی این دو غزل عبارت است از عشق و محبت، و فضای غالب بر روح هر دو غزل، مسأله‌ی نیاز و احتیاج عاشق و بی‌نیازی و استغنا‌ی معشوق است. هر دو شاعر بر این باورند که معشوق چیزی از عاشق نمی‌خواهد جز درماندگی عاشق و ابراز نیاز و احتیاج عاشق نسبت به معشوق. یعنی از معشوق «نِاز» است و از عاشق «نیاز».

### عشق و شستن زنگ «حدوث»:

از دیدگاه عرفا، در تفسیر آیه‌ی خلقت، هنگامی که خداوند گل وجود آدمی را تخمیر کرد و از آن قالب آدم را ساخت، از روح خود در آن دمید و آدم، جان و روح یافت و زندگی را آغاز نمود. این روح،

اندک اندک به وسیله‌ی گرفتار شدن در دام حرص و آز، کالبد و دنیای اطراف موطن اصلی خود را فراموش کرد و اسیر دام «حدوث» و «حوادث» شد؛ یعنی آن چیزهایی که در جهان امکان وجود دارند، از حقیقت دور گردید. دل نیز -که در واقع آیینه‌ای بود در کالبد آدمی برای مشاهده‌ی حقیقت- رنگ «حدوث» به خود گرفت و گرفتار دام زندگی «حدوث» گردید و آن به زنگی تبدیل شد که این آیینه را تار و کدر نمود؛ به صورتی که دیگر رخسار یار در آن دیده نمی‌شد (مرصادالعباد، ۱۳۷۳: ۴۸). بنابراین، عرفا بر این باورند که تنها راه از بین بردن این زنگ، استفاده از سنگ جلا و صیقل دهنده‌ی «عشق» است و شیشه‌ی آیینه‌ی دل را باید با آن صاف و صیقل نمود، و آن را روشن ساخت؛ یعنی باید از جهان «حدوث و حوادث» فانی شد و از فریب زرق و برق آن رها گشت. حافظ این مضمون را با بیانی نغز و پرمغز در این بیت نمایانده است:

دل از جواهرِ مهرت چو صیقلی دارد      بود ز زنگ حوادث هر آیینه مصقول

(حافظ: ۴۱۴)

جزیری نیز -که شاعری عارف است- با تحت تأثیر قرارگرفتن از اندیشه و زبان حافظ، در بیتی این مفهوم را آورده و همانند حافظ می‌گوید که هنگامی می‌توانیم دل را صاف و صیقل داده و از زنگار حدوث پاک نماییم که به عشق زداینده و صیقل دهنده پناه ببریم:

ره‌نگ و ژه‌نگی حده‌ده‌سی نه‌قشی خودووسی مه د دل

بدبه‌ر رهنده‌شی عشقی نه‌وه قه‌سرای خودووس

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۶۶)

یعنی: زنگ و رنگ حوادث و تعلقات دنیوی، آیینه‌ی قلب ما را فراگرفته و آن را مکدر نموده است، پس باید آن را به عشق بسپاریم؛ چون تنها اوست که می‌تواند آیینه‌ی دل را جلا و صیقل داده، صاف و زلال نماید.

### شهیدان راه عشق بسیارند:

هم حافظ و هم جزیری به کشته و شهیدان بی‌شمار راه عشق اشاره می‌کنند. در این ابیات دیدگاهشان خیلی نزدیک به هم است، حافظ می‌گوید:

دور دار از خاک و خون دامن، چو بر ما بگذری      کاندین ره کشته بسیارند، قربان شما

(حافظ: ۱۹)

جزیری هم می‌گوید:

واره نیشانی «نیشانی» ده، خوه بی پهرده سه‌حه‌ر

لی ژ خوونی بکه پهره‌یز، کو شاهیدان چ حیساب

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۶۵)

یعنی: ای معشوق! سحرگاه، خود را بی پرده به «نشانی» بنمایان، اما دامن خود را از آلوده شدن به خون عاشقان دور دار، چون شهیدان راه عشقت بسیاریند.

مصراع دوم جزیری، مفهوم کامل بیت حافظ را دربردارد، حتی بعضی واژه‌ها هم از جنس واژه‌های حافظ است. حافظ می‌گوید: دامن را از خاک و خون دور دار. جزیری هم می‌گوید: «ژ خونیی بکه په-رهیز» (از آلوده شدن به خون پرهیز کنید)، چرا؟ چون شهیدان عشق تو بی‌شمارند. حافظ هم گفته است: «درین ره» یعنی در راه عشق «کشته بسیاریند».

### ساقی سیم ساق:

ساقی سیم ساق، تعبیری است که حافظ در وصف معشوق خود آن را به کار برده است. میدان معانی واژه‌ی «ساقی» بسیار گسترده است که یکی از معانی آن، همان «معشوق ازلی» است. جزیری هم، عین تعبیر را به کار برده است. حافظ می‌گوید:

ساقی سیم ساق من گر همه دُرد می‌دهد      کیست که تن چو جام می جمله دهن نمی‌کند  
(حافظ: ۲۵۹)

ملای جزیری نیز می‌گوید:

ساقی سیم ساقی مه، زهری هاله‌لیلی ب دهست

جانی ما شوکر و میناته، تیز ره‌وانه ره‌قسه فهرز

(رفنگی، ۱۹۸۷: ۳۱۲)

یعنی: ساقی سیم ساق ما، اگر به جای باده، زهر هلاهل کشنده هم به ما بدهد، با شکر و منت آن را می‌نوشیم، آنگاه رقص و طرب فرض مؤکد می‌شود، تا دلالت بر رضای ما باشد بر هر آن چیز که از طرف یار برسد؛ حتی اگر هلاک ما در آن باشد.

جزیری به جای «دُرد» (ته مانده‌ی تلخ و ناخالص شراب) «زهر هلاهل» آورده، که مفهوم و مضمون به هم نزدیک است و می‌گوید نه فقط «دُرد»، بلکه گر زهر هلاهل هم باشد، با منت می‌خورم. حافظ هم در مصراع دوم می‌گوید: کیست که بتواند از خوردن آن خودداری کند؟ حافظ می‌گوید: «ساقی سیم ساق من» و جزیری به جای «من»، «ما» می‌آورد و این نیز نزدیکی دو بیت را نشان می‌دهد؛ چون بسیار اتفاق می‌افتد که شخص تنهاست و به جای ضمیر «من» از «ما» استفاده می‌کند.

### مست ازلی:

از نظر تصوف و عرفان، عشق پدیده‌ای است ازلی؛ یعنی قبل از اینکه زندگی و جهان و کائنات به وجود بیایند، عشق بوده، و عشق همان تجلی صورت معشوق است که انگیزه‌ی خلقت جهان نیز به خاطر به وجود آمدن آئینه‌ای بود که این زیبایی در آن منعکس شود. بنابراین قبل از خلقت جهان این عشق بوده و چیزی است ازلی. به همین دلیل حافظ می‌گوید که ما در ازل گرفتار این عشق بوده‌ایم و ساقی در ازل یکی دو جام، باده‌ی عشق به خورد ما داد و تا ابد مست و مخمور این باده‌ایم.

## ادبیات تطبیقی

این مضمون در دیوان حافظ زیاد تکرار شده است؛ در دیوان جزیری نیز چنین است و این نشانه‌ی گرفتاری جزیری به این مفهوم و مضمون و تأثیرپذیری از حافظ در این مسأله است که گاه شباهت‌ها آنچنان زیاد است که نیاز به شرح و توضیح ندارد. ابیات زیر به عنوان نمونه از دو شاعر ذکر می‌شود؛ حافظ می‌گوید:

در ازل داده است ما را ساقی لعل لب  
جرعه‌ی جامی که من مدهوش آن جامم هنوز  
(حافظ: ۳۵۹)

جزیری نیز در این زمینه می‌گوید:  
ساقی ژئه‌زل یا ک دو قه‌دهح باده ب من دا      حه‌تا‌ئه‌به‌د مه‌ست و خومار و تله‌سم‌ئه‌ز  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۵۳)  
یعنی: ساقی در ازل یکی دو قدح باده به من داد، که تا ابد از آن باده، مست و خمار و بی‌خود هستم.  
در این نمونه‌ها، به جز مفهوم اصلی، یعنی گرفتار عشق ازلی شدن و از باده‌ی ازلی نوشیدن، آوردن عبارات و واژه‌های بسیار شبیه هم، ما را از تأثیر حافظ بر جزیری مطمئن می‌کند.  
**یوسف «ثانی»:**

این تعبیر نیز در دیوان هر دو شاعر آمده است، «یوسف ثانی» در لغتنامه‌ی دهخدا به معنی کسی که بسیار زیبا و در حُسن و جمال بی‌همتاست، آمده است (دهخدا، زیر واژه‌ی یوسف). حافظ می‌گوید:  
گفتند خلائق که تویی یوسف ثانی      چون نیک بدیدم، به حقیقت، به از آنی  
(حافظ: ۶۴۸)

جزیری هم می‌گوید:  
یوسفی نسانی تو ئیرو، خانم      کو بحوسنا خوه نه‌دیری سانی  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۷۳۸)

یعنی: تو یوسف ثانی هستی، و حسن و جمالت آنچنان زیاد است، که شبیه و همتا نداری.  
این دو بیت بسیار شبیه به هم سروده شده‌اند. گویا جزیری بیت حافظ را ترجمه کرده است. حافظ می‌گوید: مردم گفتند که تو یوسف ثانی هستی و چون خوب نگاه کردم دیدم از او زیباتری. جزیری هم می‌گوید: تو یوسف ثانی هستی و زیباییت در حدی است که دومی نداری و در زیبایی فرد و بی‌همتایی.  
**فروختن یوسف به بهای اندک**

حافظ، در بیتی، مردم را پند می‌دهد و می‌گوید عاقبت کسانی که یوسف عشق و حقیقت را به دنیا فروختند، در این داد و ستد، تنها خودشان ضرر کردند و به تعبیر قرآن کریم «خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ» (۹/۷):  
یار مفروش به دنیا، که بسی سود نکرد      آنکه یوسف به زر ناسره بفروخته بود  
(حافظ: ۲۸۶)

جزیری هم این مفهوم و مضمون را در بیتی آورده، که ترجمه‌ای آزاد است از بیت حافظ:

ب دینارِ دنی، زینهار! دا یاری خوه نه‌فروشی  
 کهمسی یوسف فروتی، وی دعالمدنا خه‌سارمت کر  
 (هه‌زار، ۱۳۶۱: ۲۲۸)

یعنی: زینهار! که یار را به دنیا و تعلقاتش نفروشی، که هر که چنین معامله‌یی را انجام دهد، زیان و ضرر کرده و یوسف را (یعنی عشق و حقیقت را) به کمترین ثمنی فروخته است.  
**کیمیاگری عشق:**

همان گونه که در تاریخ «کیمیا» بحث می‌شود، انسان به دنبال چیزی گشته است که چیزهای ناتمام و ناکامل را به سوی تمام و کمال ببرد و خالص و سره گرداند (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۳۱)، به عشق و عاشقی، «کیمیا» و «کیمیاگری» گفته شده (برهان قاطع)؛ به همین دلیل شاعران عاشق و عارفان سوخته دل، مانند سایر مردم، بلکه مشتاق‌تر از آنان، به دنبال این کیمیا بوده‌اند تا آن را یابند. از دیدگاه آنان، عشق است که می‌تواند برای انسان زر و گوهر بسازد؛ به عبارتی درست‌تر، خود انسان را به زر و گوهر بدل کند. سعدی در این زمینه می‌گوید:

گویند: روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد؟  
 اکسیر عشق در بر مسم افتاد و زر شدم  
 (کلیات سعدی: ۸۱۱)

حافظ این تعبیّرات را با بیانی زیبا و ادیبانه این‌طور به زبان می‌آورد:  
 دست از مس وجود چو مردان ره بشوی      تا کیمیای عشق بیابی و زر شوی  
 (حافظ: ۶۶۸)

جزیری نیز با تأثیرپذیری از خواجه‌ی شیراز، در این زمینه این گونه می‌گوید:  
 ناته‌شی عیشقی، وجودی حهل دکات شوبه‌ه‌تی زیر

هه‌یه مومکین نه‌فرت، زیبه‌قی فهرراری حدووس  
 (زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۶۲)

یعنی: آتش عشق، جسم را ذوب می‌کند آن‌گونه که آتش، معادن را ذوب می‌کند و به زر و جوهر تبدیل می‌کند. اما آیا ممکن است که جیوه‌ی جسم حادث، فرار نکند و در برابر آن آتش شدید عشق حلّ و ذوب نشود، آنگاه از کدورات بشری نجات یابد و به گوهری نورانی و لطیف مبدل گردد؟ پس عشق است که وجود انسان را به زر تبدیل می‌کند.

حافظ می‌گوید کیمیای عشق را به دست‌آور تا به زر مبدل شوی. در مصراع اول بیت حافظ آمده:  
 دست از وجود و کالبد خاکی خود که مثل «مس» است بردار، جزیری هم «زیبه‌قی فهرراری حدووس» را آورده، که همان معنی را دارد.

«حدوث» یعنی جهان ممکنات و دنیا و زمان و مکان، یعنی چیزهای اعتباری و نمودی؛ که همان خودپرستی است که از راه حرص و آز و آرزوهای جسمانی به وجود می‌آید. چنانچه کسی در دام عشق

گرفتار آید، دیگر همچون «جیوه» از حرص و آز و دنیا پرستی فرار می‌کند و به زر تبدیل می‌شود و ناخالصی جیوه بودن از بین می‌رود.

### غمّازی اشک:

در عالم عشق و عاشقی، تمام سعی و کوشش عاشق و معشوق این است که راز عشق خود را از اغیار پنهان دارند و کسی از عشق آنها آگاه نشود تا از اذیت و آزار «رقیب» در امان بمانند؛ و نیز غیرت عشق وادارشان می‌کند که نگذارند عشقشان برملا شود. اما همه‌ی تلاش‌ها در راه پنهان شدن اسرار عشق بیهوده است و نمی‌توانند از آشکار و برملا شدن این راز جلوگیری کنند. گاهی زردی رخسار و صورت، نگاه چشمان، باد صبا و گاهی هم اشک دیده، غمّازی می‌کنند و باعث برملا شدن اسرار و رموز عشق می‌شوند.

در دیوان حافظ، مسأله‌ی غماز بودن اشک، به کار رفته که علاوه بر اینکه نشان دهنده‌ی از پرده برون افتادن راز شاعر است، همچنین غایت گرفتاری حافظ در دام عشق را نشان می‌دهد که از شوق و حسرت دایم اشک می‌ریزد؛ آن‌هم اشک خونین. این مضمون و معنی از طرف جزیری نیز به کار گرفته شده و شباهت زیادی بین آن‌ها وجود دارد. حافظ می‌گوید:

– اشک غمّاز من ار سرخ برآمد چه عجب!  
خجل از کرده‌ی خود پرده‌دري نیست که نیست  
(حافظ: ۱۰۲)

یا:

تو را صبا و مرا آب دیده شد غمّاز  
و گر نه عاشق و معشوق راز دارانند  
(حافظ: ۲۶۳)

جزیری هم می‌گوید:

پازین مه ژ حاجت، وه کوو غاممازی بزائن  
ئه‌شکین مه‌به‌سن، دیده‌یی غامماز چ حاجت؟  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۲۷)

یعنی: نیازی نیست تا غمّاز و سخن‌چین، رازها و اسرار عشق ما را بدانند؛ زیرا اشک‌هایمان آنقدر غمّاز و برملاکننده‌اند که نیازی به دیده‌ی غمّاز هم نیست.

بنابراین، حتی چشم و دیده – که ابزار دیدن است و می‌توانند راز را ببینند و غمّازی کنند – لزومی ندارد که چنین کاری بکنند، چون اشک آنقدر غمّاز و برملا کننده است که نیازی به چشم و دیده نیست.

### سحر سامری:

در ادبیات، سامری رمز جادوگری و زیبایی مصنوعی و غیر اصیل و غیر حقیقی است که می‌خواهد در برابر زیبایی حقیقی، خود را بنمایاند و شاعران نیز هرگونه حُسن و زیبایی را در برابر حسن و زیبایی معشوق خود، ظاهری، موقتی و غیر حقیقی می‌دانند و به سحر سامری تشبیه می‌کنند.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

حافظ هم، این مضمون را در شعر خود آورده است و می‌گوید رواج بازار دیگر زیبارویان، همانند سحر سامری است. آنگاه که یار و دلدارم حسن و جمال خود را آشکار کند، بازار سحر سامری شکسته می‌شود و رونق زیبایی حور و پری از بین می‌رود:

کرشمه‌ای کن و بازار ساحری بشکن  
به غمزه رونق و ناموس سامری بشکن

(حافظ: ۵۴۳)

جزیری نیز به این مضمون اشاره کرده که علاوه بر اینکه تأثیر حافظ بر آن محسوس است، ابداع شاعرانه او را نیز نشان می‌دهد که معنی و مضمون شعر حافظ را نغز و فشرده در بیتی آورده است:

حه‌وجه سیحری سامیری نین، کو زولفا رهش بکت

چه‌شم باندا دلروبیان، کا کؤلا عاییار به‌س

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۸۹)

یعنی: نیازی نیست که زلف سیاه یار، سحری هم چون سحر سامری از خود نشان دهد؛ زیرا طرّه‌ی فریبنده‌ی او - که افسون‌گر دلربایان نیز هست - برای جادو و افسون کردن دل ما کفایت می‌کند.

علاوه بر اینکه هر دو شاعر به سحر سامری اشاره کرده‌اند، جزیری به جای «غمزه» و «کرشمه»، «زلف» را آورده و می‌گوید که اگر معشوقش زلف سیاه خود را بنمایاند، دیگر نیازی به سحر سامری نیست؛ به عبارت دیگر، هنگامی که یار با زلف سیاه خود جادو کند، سحر سامری رونقی نخواهد داشت؛ یعنی جادوی زلف سیاه یار از جادوی زر و جواهرات سفید و روشن و درخشنده سامری قوی‌تر است.

### **صبر بر درد عشق:**

شاعران و عارفان، درباره‌ی درد و رنج عشق بحث کرده‌اند و از دوری و فراق و هجران یار نالیده‌اند و تنها راه چاره‌ی این درد جگرسوز را صبر پیشه کردن می‌دانند. حافظ از پیروزی و ظفر یافتن صبر سخن به میان آورده و می‌گوید: «هاتف غیب»، «سروش»، «جبرئیل» مرا مژده داده که چنانچه بر جور و جفای عشق، صبر پیشه کنم و سختی و درد آن را تحمل نمایم، ثمره‌ای با لذت و با ارزش در بر خواهد داشت:

ساقی بیا که هاتف غییم به مژده گفت  
با درد صبر کن که دوا می‌فرستم

(حافظ: ۱۲۵)

یا:

هاتف آن روز به من مژده‌ی این دولت داد  
که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند

(حافظ: ۲۴۷)

ملای جزیری هم در این زمینه می‌گوید:

سه‌بری به‌ری شیرینه، وه ئوستادی خه‌بردا  
لهو دل مه ب تهللی و غاممان خورپ‌رم و شاکرت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۱۹)



یعنی: ثمره و حاصل صبر، شیرین است، پیر و استاد عشق چنین خبر داد، به همین دلیل، دل ما به این تلخی و غم و دردها، خو گرفته و شاد و خوشحال است.

«توستان» (استاد)، در این بیت به جای «هاتف» حافظ آمده است. «خه‌بردار» (خبر دادن)، به جای «مژده» آمده که به همدیگر نزدیک‌اند. حافظ می‌گوید: «که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند»، مصراع دوم بیت جزیری هم همان معنی و مفهوم را بازگو می‌کند: «لهو دل مه ب ته‌حلی و غاممان خو‌پرهم و شاکرت» (به این سبب تلخی و غم درد عشق بر ما شیرین و با لذت است، چون مژده‌ی ثمره‌ی شیرین صبر را به ما داده‌اند) و حافظ هم می‌گوید: آن هنگام توانستم بر جور و جفای درد عشق صبر پیشه کنم، که مژده‌ی دوا و دولت و سعادت به من دادند.

### هلال عید و مژده‌ی باده نوشی:

مضمون نمایان شدن هلال عید و آمدن عید رمضان و روی آوردن به دور جام هلالی باده، در ابیات متعددی از دیوان حافظ بدان اشاره شده است؛ مثلاً:

روزه یکسو شد و عید آمد و دلها برخاست  
می ز خمخانه به جوش آمد و می باید خواست  
(حافظ: ۳۰)

و یا:

همین که ساغر زرین خور نهان گردید  
هلال عید به دور قدح اشارت کرد  
(همان: ۱۷۹)

جزیری نیز تحت تأثیر همین مفهوم و مضمون حافظ می‌گوید:

عیده و دا عالمی بانگی سه‌فایی خاس و عام  
ماه‌ی نه‌وئه‌برو نوماندن چو ژبه‌ر عهور و غمام  
خومش ب دؤر جامی ئیشارمت کر هیلالی ساقیان  
ماه‌تاین، زوهره سیم، چارده سالی تهمام  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۴۲۰)

یعنی: هنگامی که ابرها از روی ماه به کناری رفتند و ماه دیده شد، پرده‌ی غم و غصه کنار کشیده شد و عید آمد، ابروی هلالی ساقیان خوش سیما به جام می اشاره کرد که هنگام روزه به سرآمد و آواز و نغمه‌ی شراب در درون کاسه‌ها و جام‌ها بلند شد.

«هلال عید به دور قدح اشارت کرد»، که به جای «هلال عید» جزیری «هلال ساقی» آورده است و یا حافظ می‌گوید: «روزه یکسو شد و عید آمد و دل‌ها برخاست»، «دل‌ها برخاست» در شعر حافظ به معنی دل‌ها به جوش و خروش آمدند و خوشی و شادی بدان‌ها روی آورد می‌باشد؛ که جزیری هم گفته است: «دا عالمی بانگی سه‌فایی» (یعنی بانگ و آواز صفا و شادی در عالم افتاد) که همان تعبیر حافظ است.

### عهد و پیمان «ألت»:

واژه‌ی «ألست»، واژه‌ای است قرآنی (اعراف / ۱۷۳) که در دیوان شاعران، به ویژه شاعران عارف، این واژه و معنی ویژه‌اش به چشم می‌خورد. «عهد ألت» یا «ميثاق أول» عهد و پیمانی است که خداوند بر توحید و یگانگی خود، از آدم و ذریه‌ی او گرفته است. جریان آن در متون مختلف آمده و مشهور است، نیاز به بازگویی مجدد آن نیست. حافظ و جزیری نیز این مضمون را مایه‌ی بسیاری از اشعار خود قرار داده‌اند. برای مثال:

عهد الست من همه با عشق شاه بود      و ز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم

(حافظ: ۴۴۶)

جزیری:

من دهر «قالوا بلی» باتن فه ویرا بوو ئه‌فین      هیژ ل سهر عه‌هدا ئه‌له‌ستم تا ب‌رؤژا ئاخرین  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۴۴۶)

یعنی: من به دلیل آن روزی که خداوند خطاب به ارواح آدمیان فرمود: «ألست بریکم؟»، «قالوا بلی»، از روز ازل عشق و محبت در دل و جانم جای گرفته و از آن روز تا به ابد بر آن عهد و ميثاق باقی خواهم ماند.

مفهوم هر دو بیت، در مورد «عهد الست» است، در مصراع دوم بسیار شبیه و گویا، نیم بیت جزیری ترجمه‌ی نیم بیت حافظ است. حافظ می‌گوید: «وز شاهراه عمر بدین عهد بگذرم»؛ یعنی تا زمانی که زنده‌ام بر سر این عهد و پیمان باقی خواهم ماند. جزیری هم می‌گوید تا «رؤژ ئاخرین» (آخرین روز) یعنی تا نفسی و عمری باقی است بر عهد ألت باقی خواهم ماند.

### سیمرغ، شکارشدنی نیست:

در «حافظ نامه»، درباره‌ی سیمرغ چنین آمده است: سیمرغ، عنقا را گویند و دکتر معین در حاشیه‌ی خود بر این کلمه گوید: در اصل «سین مرغ». در اوستا حکیمی دانا به نام «سئنه» با صفت فروهر پاک دین ستوده شده است. این سئنه -که محققان آن را به شاهین و عقاب ترجمه کرده‌اند- با سیمرغ یا سین‌مرغ رابطه دارد. (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۲۱۴۰). سیمرغ در ادب غیرحماسی، به ویژه در متون عرفانی نیز به معنی وجود ناپیدا و بی‌نشان، غالباً کنایه از انسان کامل پوشیده از دیده‌ها است. عطار در منظومه‌ی منطق‌الطیر، سیمرغ را برای تعبیر از وجود نامحدود و بی‌نشان «حق» استعمال کرده است (عطار، ۱۳۸۷: ۱۶۸ و ۴۲۶). گاه مراد حافظ از سیمرغ یا عنقا، ذات حق است. محمد دارابی (قرن ۱۱ ق) در شرح این بیت حافظ می‌نویسد:

عنقا شکار کس نشود، دام بازچین      کآنجا همیشه باد به دست است دام را

عنقا به اصطلاح اهل عرفان، معرفت کنه ذات حق تعالی است و حکما نیز متفقند در این که معرفت کنه ذات واجب، ممکن نیست (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۴۰) (حافظ: ۱۱).

برای نشان دادن میزان تأثیرپذیری جزیری از حافظ، بیت زیر از جزیری آورده می‌شود که نه فقط مفهوم بیت حافظ را آورده بلکه عین واژه‌ها را در شعر خود گنجانده است:

عنهقا نه شکارا کهسه، دا فا تو بیچین فه  
دافا تو ل عنهقا کو فه‌دی، بادی هوا گرت  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۱۶)

یعنی: دام را برچینید که سیمرغ (عنقا) شکارشدنی نیست و کس نمی‌تواند آن را شکار کند. و جز باد هوا، چیزی به دست نمی‌آید.

### پاکی گوهر و قابلیت زر شدن:

همان طور که پیش‌تر اشاره شد، عشق، ناخالصی و ناپاکی را، پاک می‌کند و آهن سرد و بی ارزش وجود آدمی نیز به وسیله اکسیر عشق به زر تبدیل می‌شود و با ارزش می‌گردد. اما جزیری برای زر شدن، شرط دیگری نیز قایل شده که نشانه‌های تأثیرگذاری حافظ در این زمینه هم به چشم می‌خورد و آن اینکه هر چیزی خود به خود به زر مبدل نخواهد شد؛ بلکه برای تبدیل شدن به زر، شایستگی، اهلیت و قابلیت لازم است. بنابراین، اگر چیزی در ذات خود، قابلیت نداشته باشد، هیچ چیز نمی‌تواند در آن کارگر بیفتد. درست هم‌چون کوبیدن بر آهن سرد و آب در هاون کوبیدن می‌باشد. حافظ، در دیوان خود، در چند جا به این مطلب اشاره کرده؛ مثلاً:

گوهر پاک بیايد که شود قابل فیض  
ورنه هر سنگ و گلی، لؤلؤ و مرجان نشود  
(حافظ: ۳۰۸)

جزیری نیز می‌گوید:

هر گل و سه‌نگ دبتن زیر پ ته‌دبیری چه‌کیم

قابلیهت کو نه‌بت، حکیماتی ئوستاد چ دکت؟

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۳۲)

یعنی: آیا هر گل و سنگی قابلیت زر شدن را دارد؟ نه؛ چون اگر ذاتش دارای چنین قابلیت نباشد، از هر چیز دیگری برخوردار هم باشد، حتی با فراست و درایت استاد نیز، سودی ندارد و نمی‌تواند از ناخالصی و بدگوهری نجات یابد. حافظ، در جایی دیگر هم در این زمینه می‌گوید:

تاج شاهی طلبی، گوهر ذاتی بنمای  
ور خود از تخمهی جمشید و فریدون باشی  
(حافظ: ۶۲۴)

این مضمون در این بیت جزیری نیز به چشم می‌خورد:

کان ب‌گه‌وه‌هر چ بکات، گه‌وه‌هر نه‌گهر پاک نه‌بت تو کو به‌سیره‌ت ته نه‌بت، سیره‌ت نه‌ج‌داد چ دکت؟

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۳۲)

یعنی: کان و معدن نمی‌تواند تأثیری بر گوهر داشته باشد، چنان‌که گوهر، خود ذاتاً سره و صاف و خالص نباشد. و اگر از بصیرت و دیده‌ی حقیقت‌بین بر خوردار نباشی، سیرت اجداد چه تأثیری بر تو

خواهد داشت؟ مضمون در هر دو بیت یکی است؛ یعنی گوهر ذات آدمی باید قابلیت گوهر شدن را داشته باشد و گر نه سیرت اجداد و از تخمهی جمشید و فریلون بودن سودی نخواهد داشت.

### ۲- پیر طریقت:

مسأله دیگری که در این پژوهش، بررسی می‌شود، دیدگاه حافظ و جزیری در مورد پیر طریقت است و بیان میزان تأثیر و تأثیری که در این مسأله به چشم می‌خورد:

### اطاعت بی چون و چرا از «پیر»:

حافظ می‌گوید:

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید      که سالک بی خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(حافظ: ۱)

جزیری، در مقابل این بیت -که بخشی از غزلی است از حافظ که جزیری آن را تضمین کرده- بیتی آورده است که به جای «به می سجاده رنگین کن» از عبارت «سجده بردن برای لات» استفاده کرده است و به قرآن و آیات قسم می‌خورد که سجده بردن برای «بت لات» کاری است قرآنی اگر پیر امر نماید؛ چون «پیر» نسبت به راه و رسم عشق، از ما آشناتر و آگاه‌تر است:

ب قورانی، ب ثایاتی، نه‌گهر پیری خراباتی      بیژت سجده بن لاتی، مریدین فی دبن قاتی

مرید ار بی بصر نبود، ز فرمانش بدر نبود      «که سالک بی خبر نبود، ز راه و رسم منزل‌ها»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۷)

یعنی: قسم به قرآن و آیاتش که اگر پیر خرابات به مریدانش دستور دهد که برای بت لات سجده ببرید، بدون چون و چرا اطاعت می‌کنند و به حسن خدمت کمر می‌بندند؛ زیرا اگر مرید از بصیرت و بینایی باطن خالی نباشد، از دستور پیر سرپیچی نمی‌کند؛ چون پیر و مراد از راه و رسم منازل عشق آگاه است.

در این دو بیت تأثیرپذیری جزیری از حافظ، هم از لحاظ مضمون «اطاعت بی قید و شرط از پیر» و هم در تضمین کردن مصراع دوم بیت حافظ، آشکار است. جزیری، در جای دیگر با آوردن عبارت «رنگین کردن سجاده به نور می» در بیتی دیگر، ما را از این تأثیرپذیری بیشتر مطمئن می‌کند و به نحوی دیگر این گونه بیان می‌دارد:

چه‌تا به نووره باده‌یی، ره‌نگین نه‌کی سه‌جاده‌یی

دووری ژ ویی شه‌هزاده‌یی، دور‌دانه‌یا گهر‌دهن ژ عاج

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۷۸)

یعنی: ای سالک! تو در غایت دوری و مهجوری از آن معشوق دزدانه هستی که گردنی از عاج دارد و از سلاله‌ی سلاطین و پادشاهان است و به وصل او نرسی تا سجاده‌ی زهد و طاعت را به نور باده رنگین نکنی.

### پیر مغان:

پیش‌تر به طور خلاصه در مورد اطاعت بی قید و شرط از پیر بحث شد، اکنون دیدگاه حافظ و جزیری در باب «پیر مغان» بررسی می‌شود.

خرمشاهی می‌گوید: اگرچه «پیر مغان» در ادب فارسی سابقه داشته و به کار رفته است، اما با این اوصاف و ویژگی‌هایی که در دیوان حافظ می‌بینیم، هنر و نوآوری خود حافظ است... و آنچه انکارناپذیر است، این است که «پیر مغان» مرشد و مراد حافظ بوده؛ اما نه به معنای رسمی و خانقایی آن. حافظ هم تنها مطیع و پیرو او بوده و خود را از چاکران آستان او می‌دانسته است. پیر مغان، ترکیبی است از «پیر طریقت» و «پیر می فروش». نام‌های دیگری نیز برای او به کار برده‌اند، مانند: پیر، پیر میکده، پیر میخانه، پیر خرابات، پیر گلرنگ، پیر پیمانه و صراحی کش، پیر دُرد نوش و شیخ ما (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۹۹۸).

به ترک خدمت پیر مغان نخواهم گفت

چرا که مصلحت خود در آن نمی‌بینم

(حافظ: ۴۸۶)

حافظ جناب پیر مغان جای دولت است

من ترک خاکبوسی این در نمی‌کنم

(حافظ: ۴۷۹)

جزیری هم در این زمینه می‌گوید:

خدمه‌تا پیری موغان دکت که‌سئی مه‌قسوده مهی

شیشه و جاما زوجاجی، ئی دقیت، دی رِهت حه‌له‌ب

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۷۵)

یعنی: کسی که طالب می‌است، باید خدمت پیر مغان کند، همچنین کسی که ظرف و جام شیشه‌ای می‌خواهد باید به سرزمین حلب سفر کند.

### خضر:

«خضر» لقب پیامبری بوده به نام «ارمیا»، البته درباره‌ی پیامبر بودنش اختلاف است، بعضی‌ها اعتقاد دارند که او پیامبر بوده و گروهی هم او را جزو اولیاء و مردان خدا می‌دانند. «خضر» راهنمای مسافران خشکی است، همان‌طور که «الیاس» راهنمای مسافران دریا می‌باشد. گفته شده که «خضر» همراه اسکندر برای یافتن آب حیات راهی شده، و آب را به دست آورد از آن نوشید و با آن غسل نمود و به زندگی جاودانه دست پیدا کرد و اسکندر به آب حیات نرسید (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۴۵۳۳).

جرجانی در «التعریفات» می‌گوید: «خضر رمز بسط و الیاس رمز قبض است. خضر از این جهت رمز بسط است چون قوه‌ی مزاج و قوه‌ی روحانی او بر عالم «شهادت» و عالم «غیب» بسط داده شده است» (جرجانی، ۱۴۰۵ق: ۱۳۳). مسأله‌ی «خضر» در ادبیات عرفانی، به حافظ یا شاعر و عارفی دیگر اختصاص ندارد، بلکه در عالم اندیشه‌ی تصوف، خضر یکی از «قطب» هاست، بنابراین آمدن خضر در دیوان

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

جزیری، می‌تواند بدون تأثیر پذیری از شاعر یا عارفی خاص صورت گرفته باشد اما شباهت بسیاری از واژه‌ها و شیوه بیان و تعبیرات، نشان می‌دهد که در این زمینه نیز تحت تأثیر زبان و اندیشه حافظ بوده است. برای نمونه حافظ می‌گوید:

قطع این مرحله بی همراهی خضر مکن      ظلمات است، بترس از خطر گمراهی  
(حافظ: ۶۶۶)

جزیری هم می‌گوید:  
نه‌بی حه‌یوان ته دفتین، تو ببه ههمراهی خزر      جامی جهم بین و ژ دارا و سکه‌نمدر مه‌که به‌حس  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۵۴)

یعنی: اگر طالب آب حیوانی، همراه خضر شو، جام جهان‌بین جم تقدیمت که حقیقت را در آن می‌توان دید و از دارا و اسکندر و ملکشان سخن به میان نیاور که فانی‌اند. «تو ببه ههمره‌هی خزر» (همره خضر شو) همان عبارت حافظ است که می‌گوید «بی همراهی خضر» و جزیری هم از همان واژه‌ها و تعابیر استفاده نموده است.

یا در جایی دیگر حافظ می‌گوید:  
فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست      آب خضر نصیبی‌ی اسکندر آمدی  
(حافظ: ۵۹۷)

جزیری نیز می‌گوید:  
دهست‌گیری ته نعت خزری عینایه ل قدم      ناگاهی ثابی حه‌یاتی ب دوو عه‌سکه‌ر، نه‌لیاس!  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۸۴)

یعنی: ای الیاس! اگر عنایت ازلی - که به خضر تشبیه شده - دست‌گیری نباشد، با دو سپاه بزرگ هم نمی‌توانی آب حیات را به دست آوری. «خزری عینایه ل قدم» (خضر عنایت در قدم) همان «فیض ازل» حافظ است.

### ۳ رند و خرابات:

پیر و شیخی که حافظ به مرادی برگزیده است، پیری است کامل و واصل، و کسی است که حقیقت را در میخانه‌ی عشق ادراک نموده، و مرد این راه باید رند و از نام و ننگ گذشته باشد، و وجود و عدم در این راه، برایش یکسان باشد و از هیچ چیز نهراسد:

گر مرید راه عشقی، فکر بد نامی مکن      شیخ صنعان خرقه رهن خانه‌ی خمار داشت  
(حافظ: ۱۰۸)

جزیری نیز، چقدر زیبا و شیوا و شاعرانه و در نهایت صمیمیت، در این مضمون و مفهوم، از حافظ پیروی می‌کند و هم اندیشه و هم عقیده با او، چنین می‌سراید:  
عه‌قدی ئی‌حرامی د عشقی دا، کوو پیری عیشقی به‌ست

## ادبیات تطبیقی

دی چ غم، گهر خرقه ره هنی خانه یی خه ممار بت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۰۵)

یعنی: هنگامی که پیر و مرشد عشق، نیت و احرام عشق بست، دیگر چه ضرری خواهد داشت، که جبه و خرقه اش رهن خانه ی خمار شود.

جزیری عین عبارت حافظ را بکار برده و می گوید: «خرقه ره هنی خانه یی خه ممار بت» (خرقه رهن خانه ی خمار داشتن) یعنی تا به درجه ی مستی و بی هوشی و بی خودی نرسیده باشی، نمی توانی از عناوین و القاب دینی و غیره نجات یابی. عاشق، باید آن قمار بازی باشد که پس از باختن همه چیز، شخصیت و ننگ و نامش را نیز گرو بگذارد. هنگامی که آدمی به این درجه از معرفت و شناخت برسد، دیگر غمی باقی نخواهد ماند، زیرا زمانی که چیزی برای از دست رفتن نباشد تا او را اسیر و گرفتار نماید، غم رخت برمی بندد و تنها یار می ماند و این خواسته ی یار است.

در این بیت، اگر چه جزیری از شعر حافظ استقبال کرده، اما این استقبال، تقلید صرف نبوده، بلکه ابداع شاعرانه در بیت جزیری دیده می شود. علاوه بر یکی بودن مضمون و مفهوم در هر دو بیت، حافظ نام شیخ صنعان را مستقیماً ذکر کرده است، اما جزیری «پیر عشق» را آورده است، که منظور همان شیخ صنعان است.

### خرقه و زنار:

حافظ، در یکی از ابیات، از گرو گذاشتن «خرقه» که ظاهراً تحت تأثیر داستان «شیخ صنعان» شیخ عطار بوده است و از «زنار» باقی ماندن سخن گفته که در راه عشق تنها زنار برای او باقی مانده است:

داشتیم دلقی و صد عیب مرا می پوشید      خرقه رهن می و مطرب شد و زنار بماند

(حافظ: ۲۴۰)

و ملای جزیری نیز، در بیتی به مسأله ی «باقی ماندن زنار» پرداخته است و می گوید:

من د بندا زوفه کی دل داب دمستی پیری عیش      لهو د عیشقیلا کو بهست ئی حرام، بهک زونار بفس

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۸۶)

یعنی: دل را در بند زلفی به دست پیر عشق سپردم، به همین دلیل احرام عشق بست و به کمر نیز زناری.

### پرهیز از انکار و عیب گویی رندان:

از نظر حافظ و جزیری، کسانی که به مراتب والای کمال انسانی رسیده اند، زیر سایه ی انفاس رندان و رهنمونی آنان، این مرتبه ی کمال و تعالی را دریافته اند. حافظ در بیتی به صراحت، زاهد ریایی را از انکار و بدگویی رندان برحذر می دارد و می گوید:

عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه سرشت      که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت

(حافظ: ۱۱۲)

ملّای جزیری نیز در بیت زیر، به این مفهوم اشاره داشته و «عیب رندان مکن» را مستقیماً آورده است:  
 ده عه‌یی رپندان نه‌کی، ب به‌دی  
 «نفوس قوم بها تسمات»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۴۴)

یعنی: پرهیز کن و بیهوده عیب رندان مگو، زیرا اینان کسانی‌اند که بسیاری در سایه آنان به مرتبه‌ی شناخت و درک حقیقت رسیده‌اند.

### تسبیح و خرّقه‌ی تزویر:

از ویژگی‌های بارز رندی، عدم توجّه است به عادات و تقالید و نام و ننگ و هر چیزی که مایه گرفتاری او باشد. به همین دلیل تمام چیزهایی که در ظاهر، در جامعه از ارزش و اهتمام برخوردارند از دیدگاه مذهب رندی هیچ است و حتی برخلاف آن عمل می‌شود. همچنین از صفات رندان این است که هر چیزی که مانع راهشان به سوی معشوق شود، حتی مقدّس‌ترین چیز هم باشد با آن به مخالفت برمی‌خیزند (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۴۰۸). حافظ، خود صاحب مکتب «رندی» است؛ جزیری هم تحت تأثیر این ویژگی حافظ و داشتن صفت رندی ذاتی نه تقلید صرف به استقبال این اندیشه و دیدگاه حافظ رفته، و در جایی که حافظ مقدّس‌ترین چیزهای تصوّف را نیز با زبانی سرزنش آمیز، مورد تمسخر قرار می‌دهد و می‌گوید:

خرقه‌پوشی من از غایت دینداری نیست      پرده‌ای بر سر صد عیب نهان می‌پوشم

(حافظ: ۴۶۱)

یا:

داشتم دلقی و صد عیب مرا می‌پوشید      خرّقه رهن می و مطرب شد و زَنار بماند

(همان: ۲۴۰)

جزیری هم، این رندی را تجربه کرده و حتی پا را از حافظ هم فراتر گذاشته است و نه تنها مضامین و مصادیق تصوّف، بلکه مضامین و مصادیق شرعی و دینی را نیز که وسیله‌ای برای سرپوش گذاشتن بر عیب و تزویر و ریای خود می‌داند، می‌گوید بیایید تا این پرده و حجاب را پاره کنیم:

سهر پُوش و قیابا مه‌یه ته‌سبیح و موسه‌للا      وه‌ره دا بدرینین ل خوه، فِی پهرده و نیقابِی

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۶۴۸)

یعنی: تسبیح و سجاده - که آن دو علامت مداومت ذکر و نماز و صلاح و تقوی است - حجاب و پرده‌ی ما شده است (هر که ملازمت دائمی ما را با آنها ببیند، گمان غایت صلاح و تقوی نسبت به ما خواهد داشت، در صورتی که ما بر خلاف آن، در خفا بر شرب باده و اسباب لهو و لعب اصرار می‌ورزیم). بنابراین ای یاران همدل! بیاید تا حال خود را آنگونه که هست ظاهر کنیم و به مردم نشان دهیم؛ این پرده و حجاب‌ها را پاره کنیم و از این دو رویی و نفاق خلاص یابیم.



## ادبیات تطبیقی

همان طور که مشاهده می‌شود، جزیری به جای «خرقه» از «تسبیح و موسللا (سجاده)» استفاده کرده و می‌گوید، باید آن چیزهایی که تنها صورت بیرونی ایمان را نشان می‌دهد، از خود دور کرده و خود را از تعلقات مجرد نموده، و نباید فریب نام و ننگ زهد و دینداری را خورد و از حقیقت معرفت دور شد. حافظ هم می‌گوید: «خرقه» را رهن می‌و میخانه کردیم، یعنی چیزهایی که او را اسیر و گرفتار می‌نمود، از خود دور کرده و خود را آزاد و رها ساخته‌ایم.

### می‌مغانه:

هر باده‌ای توانایی آرام کردن تابوتب و بی‌قراری عاشق را ندارد؛ تنها باده‌ای که از دست پیر مغان گرفته‌اند هر دو شاعر آن را «می‌مغانه» نامیده‌اند، این ویژگی را دارد. همان طور که حافظ هم گفته است: تنها باده‌ای، خوب است که کهنه باشد، و از آن مغان و زردشتیان باشد، و نام یکی از خدایان مغ بر آن نهاده باشند و سر خم آن هم با تار عنکبوت پوشیده شده باشد. این گونه باده است که می‌تواند آدمی را از دست ریا و تزویر و دورویی زهد و ادعای خداشناسی نمودن، نجات دهد. حافظ می‌گوید:

شراب خانگی‌ام بس، می‌مغانه بیار      حریف باده رسید، ای رفیق توبه! وداع  
خدای را به می‌ام شستشوی خرقه کنید      که من نمی‌شنوم بوی خیر از این اوضاع  
(حافظ: ۲۴۳)

جزیری هم می‌گوید:

خیرقه‌یی زهرق و رهنگی زوهد، من ب‌مه‌یی مه‌یخانه شوست

شوستوشویه‌ک د‌مه‌یکه‌دی، نه‌وه‌لی کار ف‌ه‌رزم‌ف‌ه‌رزه

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۳۱۱)

یعنی: من خرقه‌ی زرق و زنگ زهد را به می‌مغانه شست‌وشو دادم، و شست‌وشویی در میکده در اول کار عشق فرض مؤکده است.

### خرابات مغان:

آن جایی که باید در آن، دل را از زرق و زنگ خودپرستی و زهد ریایی شست‌وشو داده داد، نمی‌تواند هر جایی باشد، اول باید این مکان، خود از همه چیز پاک و پاکیزه شده باشد. از دیدگاه حافظ و جزیری این منزل جایی جز خرابات مغان، جای دیگری نمی‌تواند باشد؛ از این روست که حافظ می‌گوید:

در خرابات مغان گر گذر افتد بازم      حاصل خرقه و سجاده، روان دربازم  
(حافظ: ۴۵۵)

جزیری هم می‌گوید:

ب‌مه‌یی سافی بدین، خیرقه‌یی زهرق      ب‌خه‌راباتی موغان نهر بره‌سین  
(زفنگی، ۱۹۸۷: ۴۷۴)

یعنی: چنان‌که راه ما به خرابات مغان افتد، خرّقه‌ی زرق و ریا را وجه می‌صافی کنیم. «ار» مختصر «اگر» است و در فارسی و کردی به معنی «به شرطی که» است؛ یعنی به شرطی ما می‌توانیم از دست خرّقه زرق و ریا و دورویی و تزویر نجات یابیم که به آن جایی برسیم که آن را «خرابات مغان» گویند. مفهومی که جزیری درباره‌ی خرابات مغان در بیت بالا آورده است، تا حد زیادی ترجمه‌ی استادانه است از بیت حافظ، که قبل از آن در همین زمینه ذکر شد.

واژه‌ی «سجاده» در بیت جزیری نیامده است، اما خود «خرّقه» که به معنی همه‌ی آن چیزهاست که رنگ دینداری ظاهری را نشان می‌دهد و همچنین واژه‌ی «گر» هم فکری جزیری با حافظ را نشان می‌دهد. جزیری با دقت در به‌کارگیری مفهوم خرابات مغان در دیوان حافظ، خلاصه‌ی اندیشه‌ی حافظ را در بیت خود آورده است؛ بیهوده نیست که آرزوی رسیدن به خرابات مغان را در سر می‌پروراند و آماده است که تمام هستی‌اش را در راه آن بگذارد، چون از حافظ شنیده است:

در خرابات مغان نور خدا می‌بینم      این عجب بین، که چه نوری ز کجا می‌بینم  
جلوه بر من مفروش، ای ملک‌الحاج که تو      خانه می‌بینی و من، خانه خدا می‌بینم

(حافظ: ۴۸۵)

### رعایت حرمت خرابات:

خرابات، به این سبب که نزد حافظ و جزیری، قبله‌ی دین و آیین آنهاست، باید حرمت و ادب این مکان، به‌خاطر قداستش حفظ و رعایت شود، به همین دلیل، جزیری می‌گوید:

گونه‌ها زوهد و تامات هه‌لناگرت خه‌رابات      کاسی ب فئ ده ری رمت، دفی بکت رعیایت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۲۸)

یعنی: خرابات، گناه و زهد و شطح و طامات را تحمّل و تقبّل نمی‌کند، کسی که بخواهد وارد آنجا شود، ناچار باید آداب آنجا را رعایت کند که نوعی ترجمه‌ی غیرمستقیم، از این بیت حافظ است:

قدم منه به خرابات، جز به شرط ادب      که سالکان درش محرمان پادشهند

(حافظ: ۲۷۳)

در ابیات دیگری از هر دو شاعر به این مفهوم اشاره شده است، (رک. حافظ: ۵۷۵ و

زفنگی، ۱۹۸۷: ۳۱۱)

### مغیچه:

مغیچه در لغت به معنی فرزند «مغ» و در اصطلاح به آن پسران نوجوان زیبارو که در میکده‌ها کار می‌کنند، گفته می‌شود (دهخدا، واژه‌ی مغیچه). این واژه، در دیوان حافظ بسیار به کار رفته است، و واژه‌هایی چون «ترسا بچه»، «صنم باده فروش» هم معنی این واژه آمده است. خرّمشاهی می‌گوید: مغیچه، ترسا بچه، صنم باده فروش، همان «ساقی» حافظ است که همانند «پیر مغان» در زمینه‌ای دیگر، جایگاه و پله و پایه‌ی ویژه‌ای در شعر حافظ دارد (خرّمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۵۰).

به کاربردن این واژه در دیوان جزیری و هم معنا بودن با «پیرمغان» یکی دیگر از نشانه‌های تأثیر حافظ بر جزیری است. به عبارت دیگر جزیری اگر به واسطه‌ی پیرمغان، می‌تواند حقیقت را درک کند و با پیروی کردن از او به راز و سر هستی و زندگی پی می‌برد، مغیبه هم همان پیرمغان و همان ساقی است که راهنمای جزیری است:

فه‌یزا علوم‌ی حیکمه‌ت، جامی سده‌دهف کو گئرا

مه ژ دهستی موع به‌چان دیت، ب مه‌سحفه و ب ثایه‌ت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۳۷)

یعنی: هنگامی که معشوق، با جام صدف، باده به دست عاشقان داد، ما فیض علوم حکمت از دست مغیبه‌گان گرفتیم، و بر راستی این سخن به قرآن و آیاتش قسم می‌خوریم.

در جایی دیگر، اشاره به رقص مغیبه‌گان می‌کند، که سحرگاهان این سحرگه، می‌تواند سحرگه خلقت جهان و به وجود آمدن زندگی باشد می‌به دست و باده خوار، مشغول سماع‌اند:

موع به‌چه‌یین مه‌ی فروّش، ههر سه‌حه‌رئ تین سه‌ما

باده خوران نوّش نوّش، مه‌نه ل دهوری جه‌ما

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۱)

یعنی: مغیبه‌گان می‌فروش، سحرگاهان به رقص و سماع می‌پردازند، و باده خوران با بانگ نوشانوش، به دور آنان گرد آمده‌اند.

صفت باده فروش، باده نوش، رقص و سماع برای این مغیبه‌گان ذکر شده که این موارد در دیوان حافظ نیز بسیار آمده و نشان دهنده‌ی تأثیر حافظ بر جزیری است:

آمد افسوس کنان مغیبه‌ی باده فروش      گفت: بیدار شو، ای رهرو خواب آلوده!

(حافظ: ۵۷۵)

### زهد و زاهد:

از نظر غزالی، زهد نیز یکی از آن عواملی است که موجب تکبر، خودبرتربینی و خودپرستی می‌شود (کیمیای سعادت، ج ۲: ۲۶۰). خرمشاهی می‌گوید: «زاهد و صوفی از شخصیت‌های مشهور و منفی و دوست نداشتنی شعر حافظ هستند، در مقابل این دو چهره‌ی منفی، یک چهره‌ی مثبت از انسان کامل در دیوان خود ارائه داده است که اهل عشق و خرابات یا دیر مغان است و «رند» نام دارد. عیب زاهد در پارسایی‌اش نیست، چه حافظ هم پارسایی را دوست دارد، بلکه ناپارسایی او، یا از آن بدتر، در پارسانمایی اوست. (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۳۶۵). مخالفت با زهد (ریایی)، در شعر شعرای عارف زیاد آمده است که در شعر حافظ رنگ و بوی ویژه‌ای پیدا کرده و جزیری هم از این دیدگاه حافظ بسیار متأثر بوده است. حافظ می‌گوید: زهد، مزاج و طبیعت و خلق و خوی انسان را خشک می‌کند و طراوت زندگی و فهم حقیقت از آن می‌گیرد، به طوری که فکر می‌کند تنها او حق است، بقیه باید از او تبعیت بکنند. حافظ، برای درمان

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

این درد و چاره‌ی این گرفتاری، تنها راهی که پیشنهاد می‌کند، این است که باید «می» به خوردش داد، تا تر و با طراوت شود و این «می» نیز همان گونه که قبلاً بیان شد، می عشق و محبت است:  
ز زهد خشک، ملولم، کجاست باده‌ی ناب      که ز بوی باده مدامم دماغ تر دارد

(حافظ: ۱۶۵)

این مفهوم، به طور کامل در این بیت جزیری به چشم می‌خورد:

زاهد هویشک ته‌بع سه‌ودایه      ب دوو جامان ته‌بیعه‌تی ته‌ر که

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۵۷۹)

یعنی: زاهد ظاهرپرست خشک طبع، نادان است و نمی‌فهمد که چه چیزی به نفع اوست، پس ای ساقی! با دو جام باده حقیقی، طبع خشک او را تر و تازه، و قلب سخت او را نرم و لطیف گردان.

### **ترک شراب:**

هم از دیدگاه حافظ و هم جزیری، برای رهایی از دام خودبینی و خودپرستی، باید مست شد و خود را از یاد برد، آنهم مست شراب عشق. اما، گویا افراد بسیاری هستند که این معنا و مفهوم را درک نکرده‌اند و حافظ و جزیری را پند می‌دهند و از آن‌ها می‌خواهند تا ترک شراب گویند. به همین دلیل، هم حافظ و هم جزیری، که نه تنها خود بر باده نوشی مصرّتند، بلکه مردم را نیز تشویق می‌کنند که به چنین سخنانی گوش ندهند و ترک باده نوشی نکنند، چون آنان نمی‌دانند که این باده چه اکسیری است:

من نخواهم کرد ترک لعل یار و جام می      زاهدان معذور داریم، که اینم مذهب است

(حافظ: ۴۵)

جزیری هم می‌گوید:

گوش به عامی مه‌ده، ته‌رکی مودامی مه‌ده      «أَكْثَرُهُمْ فِي غُمَى، أَغْلَبُهُمْ فِي غُمَى»

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۴)

یعنی: گوش به مردم عامی، یعنی نادان و نا آگاه مده، و از نوشیدن باده و شراب دست بردار، این مردم که تو را در ترک باده پند می‌دهند، اکثرشان در بی‌هوشی و نادانی و نابینایی به سر می‌برند. واژه‌ی «عامی» که به معنی مردم ظاهرین و اندک فهم است، می‌تواند هم معنای واژه‌ی «زاهد» باشد که در شعر حافظ آمده است، با آن شرحی که قبلاً در مورد «زاهد» داده شد.

### **با خون دل وضو گرفتن:**

در داستان شیخ صنعان از عطار، هنگامی که یکی از مریدان به شیخ می‌گوید که برخیز و از این وسوسه‌هایی که گرفتارش شده‌ای، طهارت کن، شیخ به مرید چنین جواب می‌دهد:  
شیخ گفتش: امشب از خون جگر      کرده‌ام صد بار غسل، ای بی‌خبر!

(عطار: ۱۳۲)

تحت تأثیر این داستان، حافظ نماز کسی را با ارزش می‌داند که با خون جگر وضوء گرفته باشد:

خوشا نماز و نیاز کسی که از سر درد به آب دیده و خون جگر طهارت کرد  
(حافظ: ۱۷۹)

جزیری نیز تحت تأثیر این اندیشه و دیدگاه مستقیم این مضمون حافظ، می گوید:

دهری مهیخانه یا عیشقی سحر عاریف زیارت کر

ب ثابی چهشم و خوونی دل وزو بهست و ته هارت کر

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۲۳۹)

یعنی: عارف عاشق، سحرگاه، در میخانه‌ی عشق را زیارت نمود میخانه‌یی که عاشقان در آن باده‌ی عشق می‌نوشتند و با آب دیده وضو گرفت و با خون دل طهارت کرد. هر دو شاعر بر این اعتقادند که باید با خون دل وضو گرفت تا نمازشان در طریق عشق جایز و صحیح باشد.

### توبه:

در عرفان، یکی از مقامات طریقت، «توبه» است که در جهان تصوف از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و شاعران عارف هم در مورد آن سخن گفته‌اند، اما پارادوکسی که در شعر حافظ و جزیری وجود دارد، این است که شرط عاشق شدن، توبه کردن از زهد و به سوی جام باده روی آوردن است. این کار را واجب شرعی پنداشته‌اند. حافظ می گوید:

خنده‌ی جام می و زلف گره گیر نگار ای بسا توبه، که چون توبه‌ی حافظ بشکست

(حافظ: ۳۹؛ نیز رک. همان: ۱۷۷)

ملای جزیری نیز از واجب بودن و فرض و تکلیف شرعی مسأله‌ی توبه آگاه است و می گوید کسی که می‌خواهد قدم در راه عشق بگذارد، بر او واجب می شود که از «توبه»، توبه کند، یعنی از توبه‌ی زهد، توبه کند:

نه‌یشه‌کهرین شیرین زبانه، مست ب جام و بلده بین فهرزه دبت ژ تهوبه‌یی سالیکی عیشق تهوبه فهرز

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۳۱۱)

یعنی: هرگاه زیبارویانی که قامتشان چون نیشکر است و شیرین زبانند، مست و جام باده به دست [از پرده بیرون] آیند، بر سالک راه عشق توبه کردن از توبه واجب می‌شود؛ به عبارت دیگر، باید توبه‌ی خود را از باده و شراب بشکند.

### طامات:

طامات را غالباً جمع طامه، می‌شمارند، و در لغت به معنی بلای بزرگ، فتنه‌ی فراگیر و... و در اصطلاح یعنی ادعاهای بزرگ و دعوی کرامتها و خوارق عادات که سخت عجیب و نادر نماید. حافظ شطح و طامات را مترادف با خرافات و به معنی گزاف‌گوئی‌های بی‌حقیقت صوفیان یا صوفیان بی‌حقیقت به کار می‌برد (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۰۴۲). جزیری نیز، هم اندیشه با حافظ، خود را مرد «طامات» نمی‌داند و طامات را در همان معنایی که مورد نظر حافظ بوده، به کار برده است؛ یعنی ادعاها و سخنان خرافی و

گزارف گوئی‌های کسانی که صوفی‌نما هستند و با این گونه خرافات، ادعای کامل بودن در طریقت و رسیدن به حقیقت می‌کنند؛ گویا که به سرچشمه‌ی حق و حقیقت رسیده‌اند. وی می‌گوید: کسی که اهل عشق و حقیقت‌شناسی باشد، هرگز گرفتار این «طامات» نخواهد شد. به ویژه که قبله‌ی جزیری خرابات و میخانه است، باید حرمت زیادی برای آن قایل شد، و جایی نیست که هر سخنی در آنجا گفته شود، همچنین جایی نیست که انسان در آن محل، وجودی برای خود قائل شود و خود را کسی بداند. بنابراین نه تنها مخالف «طامات» است، بلکه آن را گناه نیز به حساب می‌آورد و می‌گوید زمانی می‌توانید به این قبله روی بیاورید که از این دام رسته باشید:

گوناوه و زوهد و تامات ههل نه‌گرت خه‌اربات

کاسی ب فی ده‌ری ر‌هت، د فی بکت ریعایهت

(زفنگی، ۱۹۸۷: ۱۳۸)

یعنی: خرابات، گناه و زهد و طامات را تحمل و تقبل نمی‌کند، کسی که بخواهد وارد آن‌جا شود، ناچار باید آداب آن‌جا را رعایت کند.

این دیدگاه جزیری، بسیار شبیه است با آنچه حافظ در ابیات زیر آورده است:

خیز تا خرقه‌ی صوفی به خرابات بریم      شطح و طامات به بازار خرافات بریم

(حافظ: ۵۰۷؛ نیز رک. ۵۳۹)

### نتیجه:

خلاصه بحث را می‌توان در چند مورد زیر بیان نمود:

- ۱- اساس و پایه‌ی اشعار جزیری، همانند حافظ بر عشق و رندی استوار است، وی همچون حافظ پایه و اساس و علو هر چیزی را در عشق و تجلی آن می‌داند.
- ۲- جزیری با تأثیرپذیری از حافظ، قایل به اطاعت بی‌چون و چرا از پیر می‌باشد، وی هم‌چون حافظ بر این عقیده است که اگر پیر طریقت، زنا‌ر بست، باید از وی تبعیت کرد. جزیری مثل حافظ با زاهدان و عالمان صوفی‌نما بسیار مخالف است.
- ۳- جزیری در کل هم‌چون حافظ شاعری ملامتی است و بسیاری از اقرار به خلاف‌های شرعی را که در دیوان حافظ نمونه‌های آن دیده می‌شود، مثل سبجاده به می‌رنگین کردن و امثال آن، در شعر جزیری به وفور دیده می‌شود. جزیری چون حافظ، شاهد و شراب و شیرینی و خرابات و مغبجه و میکده را بر سبجاده، تسبیح و دلق ریایی برتر می‌شمارد.

### فهرست منابع:

فارسی:

- برهان، محمد حسین بن خلف تبریزی (۱۳۴۲) **برهان قاطع**، تهران، نشر ابن سینا، چاپ دوم.
- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۵) **دیوان**، تهران، انتشارات صفی علیشاه، چاپ چهارم.
- خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰) **حافظ نامه**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ چهارم
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۲۵، ۱۳۶۰) **لغت نامه**، تهران، سازمان لغت نامه.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹) **نقش برآب**، تهران، انتشارات سخن، چاپ چهارم.
- سعدی شیرازی (۱۹۹۸م) تهران، جیحون افزار.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۷۶) **دیوان**، تهران، نشر نخستین، چاپ دوم.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۸۷) **منطق الطیر**، تهران، انتشارات سخن، چاپ پنجم.
- غزالی طوسی، ابوحامد (۱۳۶۴) **کیمیای سعادت**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم.
- فروزانفر، بدیع الزمان (۱۳۸۶) **احادیث مثنوی**، تهران، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ اول.
- رازی، نجم الدین (۱۳۷۳) **مرصاد العباد**، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ پنجم.
- مولانا، جلال الدین، محمد بلخی رومی (۱۹۹۸م) **مثنوی معنوی**، تهران، شرکت جیحون افزار.

### منابع کردی و عربی:

- جرجانی، علی بن محمد بن علی (۱۴۰۵ه.ق) **التعريفات**، بيروت، دار الكتاب العربي، الطبعة الاولى.
- الجزري، الملا عبد السلام (۲۰۰۴م) **شرح ديوان الشيخ الجزيري**، دهوك (عراق)، دار سبيريز للطباعة و النشر، الطبعة الاولى.
- چالی، شعبان (۲۰۰۸م) **شيوای شيعری جزیری**، دهوك (عراق)، سپيريز، چاپا ئيکی.
- الزنگی، احمد بن ملا محمد (۱۹۸۷م) **العقد الجوهري فی شرح ديوان الشيخ الجزري**، مطبعة الصباح، الطبعة الثانية.
- مه‌لای جزیری، شیخ احمد (۱۳۶۱) **شرح هه‌زار**، تهران، سروش، چاپ اول.
- میکائیل، نايف طاهر (۲۰۰۵م) **الشيخ الجزري نهجه و عقيدته**، دهوك (عراق)، دار سبيريز للطباعة و النشر، الطبعة الاولى.

## شباهت‌ها و تفاوت‌های هفت‌خان «جهانبخش»

با

### هفت‌خان «رستم و اسفندیار»

• دکتر عیسی نجفی

• مرادحسین پرزاد

#### چکیده:

تحقیق در حماسه‌های مشترک و اسطوره‌های مشابه در فرهنگ‌های مختلف و تجزیه و تحلیل آنها نقش مهمی در شناخت روحيات یک قوم و جهان‌بینی خاص آنها ایفا می‌کند. بدیهی است که بررسی همه‌جانبه‌ی این موضوع، علاوه بر اسطوره‌شناسی، حوزه‌های دیگری از علوم انسانی نظیر مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، تاریخ ادیان و... را در بر می‌گیرد.

از سوی دیگر، جابه‌جایی و انتقال اسطوره‌ها و حتی حماسه‌ها از ملتی به ملت دیگر، و از فرهنگی به فرهنگ دیگر، بیشتر در زمینه‌های مذهبی و ادبی روی می‌دهد؛ به این معنی که ادغام، تغییر و تحول و حتی تحریف در اسطوره‌ها و حماسه‌ها به واسطه‌ی دخالت دادن عقاید مذهبی و سلیقه‌های ادبی توسط فرد یا افراد انتقال‌دهنده صورت می‌پذیرد. این امر در مورد حماسه‌ی ملی نیز صادق است. وجود روایت‌های مختلف از حماسه‌ی ملی در میان ملیت‌ها و اقوام جامعه این سخن را تأیید می‌کند. بازتاب و تأثیر حماسه‌ی ملی در ذهن و دل اقوام گوناگون یک ملت، به صورت یکسان و فراگیر انجام نمی‌گیرد؛ بلکه هر یک به فراخور روحيات قومی و ارزش‌های عقیدتی و معیارهای ادبی خود، برداشت‌های گوناگونی را از حماسه‌ی ملی دارد و طبیعی است که در این فرایند بومی‌سازی حماسه و اسطوره، پسندها و ناپسندهای

---

• استادیار دانشگاه رازی.

•• کارشناس ارشد ادبیات فارسی.



قومی از معیارهای اصلی هر نوع پذیرشی می‌باشد. البته نباید از نقش زبان آن قوم یا ملیت و شدت و ضعف آن غافل باشیم. در هر صورت، تحقیق در این زمینه، مستلزم داشتن تخصص‌های گوناگون و صرف زمان بسیار زیاد می‌باشد و از عهده‌ی شخص یا اشخاص معدود، خارج است. یکی از نمونه‌های برجسته این تأثیرپذیری از حماسه‌ی ملی در کشور سرافرازمان، ایران، اثری موسوم به شاهنامه کُردی یا شاهنامه "الماس‌خان" می‌باشد که توسط یکی از سرداران "نادرشاه افشار" به نام "الماس‌خان کندوله‌ای" سروده شده است. آنچه در این مقاله به بررسی آن خواهیم پرداخت، هفت‌خان جهانبخش است که در مجموعه‌ی "رستم نامه و هفت لشکر" از شاهنامه کُردی آمده است. شباهت‌ها و تفاوت‌هایی که در میان این داستان با هفت‌خان رستم و هفت‌خان اسفندیار در شاهنامه‌ی فردوسی وجود دارد، ما را بر آن داشت که مقایسه‌ای هر چند اجمالی میان آنها انجام دهیم.

**واژه‌های کلیدی:** حماسه، اسطوره، افسانه

پیش از ورود به بحث اصلی لازم می‌دانیم چند نکته را متذکر شویم:

**الف:** تکیه‌ی اصلی در این نوشته بر رویدادهایی است که برای قهرمانان در «هفت‌خان» روی می‌دهد و از پرداختن به شخصیت‌ها و بررسی روحیات، نحوه عملکرد و ویژگی‌های آن‌ها آگاهانه صرف نظر می‌کنیم؛ زیرا تشبث در این زمینه به حدی است که بیان آنها حاصلی جز سردرگمی و ملال برای خواننده نخواهد داشت. هر قدر که در شاهنامه فردوسی به بیان جزئیات توجه شده است، در شاهنامه کردی بی‌دقتی دیده می‌شود که بیان دلایل آن در این مقال و مجال اندک نمی‌گنجد. فقط یک نمونه را به عنوان مثال ذکر می‌کنیم و آن این است که بالاخره خواننده نمی‌فهمد که جهانبخش واقعا فرزند کیست: فرامرز؟ رستم؟ زال؟ سام؟ یا ...؟ به برخی از صفات و القایی که برای او ذکر شده است، توجه بفرمایید: نوه پور زال، نبیره‌ی رستم، نوه‌ی فرامرز، نوه‌ی زال زر، نوه‌ی زال سام، نوه‌ی پور سام، نوه‌ی تخم زال، پور پیلتن، نبیره‌ی زال، پور فرامرز، نبیره‌ی دستان و... که هر کدام بارها و بارها تکرار شده‌اند. این مسأله به خودی خود چندان مشکل ساز نیست؛ زیرا از فحوای کلی داستان چنین بر می‌آید که جهانبخش پسر فرامرز و نوه رستم دستان است. اما در موارد دیگر به این راحتی نمی‌توان وجود عناصر سؤال برانگیز در داستان را تبیین کرد. علت این اشتباهات هر چه باشد، در درک درست خواننده از حماسه و لذت بردن از آن تأثیر منفی دارد.

**ب:** ما به عرصه‌ی مسائل فنی حماسه‌سرایی (از جمله استحکام داستان، قدرت سراینده، نحوه شخصیت‌پردازی، بیان نکات بلاغی و ادبی، تحلیل روابط علی-معلولی حوادث و مواردی از این قبیل) وارد نشده‌ایم؛ زیرا نتیجه آن از پیش مشخص است و بی‌همتایی فردوسی در دقت به این جزئیات حتی با معیارهای امروزی نیز بسیار شگفت‌انگیز و مورد تأیید صاحب‌نظران است. از طرفی دیگر ما را وادار می‌کرد که به مقایسه‌ای میان خصوصیات زبان فارسی و زبان کردی بپردازیم که به هیچ وجه در این مجال مختصر نمی‌گنجد.

**ج:** تجزیه و تحلیل تک تک عناصر اصلی و فرعی این داستان فراتر از گنجایش یک مقاله است. بنابراین ابتدا به بیان سرچشمه‌های اصلی داستان هفت‌خان، اهداف و انگیزه‌های قهرمان و مسائلی از این دست می‌پردازیم و پس از آن شباهت‌ها و تفاوت‌های اصلی در هفت‌خان جهانبخش و رستم و اسفندیار را باز می‌نماییم. سپس به دیگر عناصر مشابه و مغایر در داستان اشاره‌ای گذرا کرده و بخش پایانی را به نتیجه‌ی این مقایسه اختصاص می‌دهیم.

**د:** نحوه بیان مطالب به گونه‌ای است که از ارجاع به ابیات داستان‌ها بی‌نیاز شویم؛ زیرا در غیر این صورت در هر صفحه و سطر شاهد تعداد زیادی شماره ابیات و صفحات خواهیم بود که کثرت آنها موجب از هم گسیختگی در متن می‌شود. علاوه بر این، خواننده را آشنا به موضوع دانسته‌ایم و از پرداختن به مقدمات در بسیاری از جاها دوری جست‌ه‌ایم. فقط به ذکر این سخن اکتفا می‌کنیم که داستان هفت‌خان جهانبخش در صفحات ۱۷۷ تا ۲۲۲ از مجموعه‌ی «رستم نامه و هفت لشکر»، داستان هفتخان رستم در صفحات ۱۲۹ تا ۱۵۴، داستان اکوان دیو در صفحات ۴۲۹ تا ۴۳۳ و داستان هفتخان اسفندیار در صفحات ۶۸۸ تا ۷۱۱ از «شاهنامه فردوسی» آمده است.

**سرچشمه داستان‌ها**

گلرنگ، اسب تیمور، پهلوان تورانی به سوی رخس رستم فرار می‌کند. افراسیاب بنا به درخواست تیمور، خواستار استرداد آن از سوی ایرانیان است. اما رستم وجود گلرنگ در سپاه ایران را انکار می‌کند. رستم یک دست و تیمور، شبانه گلرنگ را بر می‌گردانند و به تلافی کار رستم، رخس را می‌دزدند. رخس به دیوان داده می‌شود و آنها او را طلسم می‌کنند و به هفت‌خان می‌برند. به این ترتیب، رستم از نبرد باز می‌ماند و تورانیان ترک‌تازی می‌کنند. پیری سفید پوش در خواب به رستم مژده می‌دهد که نگران نباشد، زیرا جهانبخش و گسته‌هم، رخس را باز خواهند آورد. اسارت و حبس کیخسرو در قلعه سفید حصار و تلاش پهلوانان ایران برای نجات او، باعث تأخیر در انجام این عمل می‌شود. پس از کشته شدن تبارای دیو به دست جهانبخش، همگان او را تحسین می‌کنند و در همین بزم پیروزی است که زال به جهانبخش و گسته‌هم دستور می‌دهد تا عازم هفت‌خان شوند و رخس را برای رستم بیاورند و به این ترتیب هفت‌خان جهانبخش آغاز می‌شود.

جهانبخش پیش از حرکت به سوی هفت‌خان، حوادث فراوانی را پشت سر گذاشته است که عبارتند از: فرماندهی یکی از تیپ‌های چهارده‌گانه در نخستین رویارویی هفت لشکر ایران و توران، اسیر شدن به دست قرنطوس دیو و نجاتش توسط رستم و بازگشتن به میدان نبرد، مبارزه با بهرام تبردار و اسارت جهانبخش، نبرد با قطران شاه زنگبار و کشتن او، نبرد با تیمور و ناتوانی جهانبخش در مبارزه و نجات یافتنش توسط سام که برادر اوست، حرکت به سوی سفید حصار به امر زال و رویارویی دوباره با تیمور، نجات دادن کیخسرو به کمک دیگر پهلوانان ایرانی از قلعه سفید حصار، تنها به شکار رفتن و برخوردن به بیک تیمور، بی‌هوش شدن او توسط هما نامزد تیمور، اسارت به دست تبارای دیو و رفتن به نزد وزیر خاقان، بسته شدن جهانبخش به درخت به فرمان افراسیاب، آزاد شدنش توسط پلنگینه پوش و ازدواج با قمر طلعت، نبرد با تبارای دیو و کشتن او.

اما آنچه درباره‌ی یار او در سفر هفت‌خان می‌خوانیم، بسیار اندک است: از گسته‌هم به عنوان برادر طوس و فریبرز نام برده می‌شود و در نبرد نخست هفت لشکر همانند جهانبخش اسیر قرنطوس دیو می‌شود و سرانجام به امر زال همسفر جهانبخش در هفت‌خان می‌شود که به حضور نمایشی او در داستان پس از این اشاره خواهیم کرد. درباره پیشینه‌ی رستم و اسفندیار سخنی به میان نمی‌آوریم؛ زیرا خواننده‌ی آشنا به شاهنامه فردوسی از چند و چون کار آنها باخبر است؛ بنابر این، فقط علت حرکت آن‌ها به سوی هفت‌خان را بیان می‌کنیم.

خیره‌سری‌ها و جاه‌طلبی‌های کیکاووس، شاه جوان و تازه بر تخت نشسته‌ی ایران، در لشکر کشی به مازندران باعث اسارت و نابینایی خودش و بزرگان و سپاهیان ایران می‌شود. زال با شنیدن این خبر، بی‌درنگ رستم را مأمور می‌کند که عازم هفت‌خان شود و آن‌ها را نجات دهد. رستم نیز به تهایی و سوار بر رخس به سوی مازندران حرکت می‌کند.

گشتاسپ در ادامه امروز و فردا کردن‌ها و بهانه‌جویی‌هایش برای نسپردن تخت شاهی به فرزند جاه طلبش اسفندیار، او را مأمور رها کردن دو خواهرش از بند ارجاسپ تورانی در قلعه رویین دژ می‌کند. اسفندیار هم که برای رسیدن به آرزوی همیشگی‌اش چاره‌ای جز انجام این کار نمی‌بیند، با عدم‌ای از سپاهیان ایران و به راهنمایی گرگسار عازم هفت‌خان می‌شود.

هفت‌خان شامل هفت مرحله دشوار است که قهرمان داستان باید از آن‌ها بگذرد تا به هدف خود دست یابد. هفت‌خانی را که رستم طی می‌کند عبارتند از: شیر، گرما و تشنگی، اژدها، زن جادو، اولاد ارژنگ و دیو سپید. هفت‌خان اسفندیار را گرگ‌ها، شیرها، اژدها، زن جادو، سیمرغ، برف و سرما و بیابان و دریا و سرانجام رویین دژ تشکیل می‌دهد و هفت‌خان جهانبخش عبارت است از: پلنگ، اژدها، قصر سنگی و شیران و زنگیان، قیطور دیو و زن جادو، صلصال و ده قلعه و عقور دیو، زنون، مرجانه و قهقه و نهنگال. هر سه قهرمان، هفت‌خان را پشت سر می‌گذارند، اما کیفیت حوادث برای آنها با هم یکسان نیست و از این لحاظ هفت‌خان جهانبخش مجموعه‌ای از حوادث پیچیده است. افسوس که گره‌های داستان بسیار ساده اندیشانه باز می‌شوند و نقش پهلوان در حل آنها گاهی در حکم هیچ است. البته این ایراد تا حدی بر رستم هم وارد است، زیرا در چهار خان ابتدایی از او چیز خاصی را نمی‌بینیم.

هر سه پهلوان از سوی اشخاص دیگری به مأموریت هفت‌خان اعزام می‌شوند، اگر چه هدف آنها چندان به هم شبیه نیست. جهانبخش، از سوی زال و برای نجات رخس از بند دیوان که بالقوه نجات ایران از شکست در برابر توران توسط رستم را نیز به همراه دارد رستم، به امر زال و برای نجات شاه ایران و همراهانش از دست دیوان، که در واقع نجات آبروی ایران است اسفندیار، به فرمان گشتاسب و برای نجات هما و به آفرید، از بند ارجاسب در رویین دژ.

علاوه بر این، انگیزه‌های دیگری نیز برای جهانبخش و اسفندیار وجود دارد که عبارت است از وعده رستم به جهانبخش برای انتقام خون پدر جهانبخش و وعده پادشاه شدن اسفندیار از سوی گشتاسب. اکنون به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های اصلی این داستان‌ها می‌پردازیم:

**اژدها:** جهانبخش در خان دوم با اژدهایی سیاه روبه‌رو می‌شود که از دهان، آتش بیرون می‌افکند. او بنا به نوشته‌ی لوح سلیمان، باید اجازه دهد که اژدها او را بلعد. جهانبخش همین کار را می‌کند ولی بر اثر استشق بازم اژدها بیهوش می‌شود. اژدها هم پس از نابود شدن، غیب می‌شود. بلعیده شدن و بیهوش شدن برگرفته از خان سوم اسفندیار است؛ با این تفاوت که اسفندیار حیل‌های به کار می‌بندد و با ساختن گردونه مملو از شمشیرها و نیزه‌ها و پنهان شدن در درون صندوقی که در آن تعبیه کرده است، شخصاً اژدها را می‌کشد. در خان سوم رستم هم، اژدهایی را می‌بینیم که ظاهر و غیب می‌شود و با مشارکت رخس به هلاکت می‌رسد. البته جهانبخش در جاهای دیگر، باز هم با اژدها مواجه می‌شود: در خان پنجم در نزدیکی قلعه نخست؛ که اژدهایی آتش افکن از دور به سوی او می‌آید و جهانبخش با نشان دادن نگین سلیمان، او را نابود و غیب می‌کند. هم‌چنین در نزدیکی قلعه دهم، ده اژدها به او حمله می‌کنند که نشان دادن نگین، همان و نابودی آنها همان. در جایی دیگر در همین خان پنجم، جهانبخش گرفتار دریایی پر از نهنگ و اژدها می‌شود و با استفاده از نگین نجات می‌یابد. او پس از کشتن قهقه و پیش از مبارزه با نهنگال، اژدهایی را در صحرا می‌بیند که آتش از دهان به بیرون می‌افکند و به سوی او یورش می‌برد، اما قطمیر پیشدستی می‌کند و با دو نیمه کردن اژدها مورد تحسین سرور خود، جهانبخش قرار می‌گیرد.

**زن جادو:** جهانبخش در بخش دوم از خان چهارم، با زن جادو روبه رو می‌شود که خودش را به شکل دختری زیبا درآورده است. این لعبت زیباروی گریان و سرگردان خودش را هما، دختر خاقان چین، معرفی می‌کند اما با شنیدن نام خدا چهره‌ی حقیقی‌اش آشکار می‌گردد. جهانبخش او را با راهنمایی لوح سلیمان با شمشیر دو نیم می‌کند او بار دیگر در خان پنجم با یک زن جادو مواجه می‌شود و بلافاصله عاشقش می‌شود و با او به عیش و نوش می‌پردازد و می‌رقصد به محض بر زبان آوردن نام خدا، چهره زن جادو دگرگون می‌شود و جهانبخش با پی بردن به ماهیت اصلی او با شمشیر نصفش می‌کند. اسفندیار هم در خان چهارم با زنی زیبارو - که در واقع پیرزنی جادوگر و سفید موی و سیاه روی است، برخورد می‌کند و او را به زنجیر می‌کشد. این بار زن جادو خودش را به صورت شیری درمی‌آورد، اما از چنگ اسفندیار رهایی نمی‌یابد و کشته می‌شود. رستم هم در خان چهارم با زن جادو مواجه می‌شود و پس از آشکار شدن چهره‌ی واقعی‌اش او را به کمند می‌کشد و دو نیم می‌کند.

**شیر:** جهانبخش در خان سوم همزمان با ده شیر نبرد می‌کند که با کشتن هر کدام شیرهای بیشتری به وجود می‌آید تا جایی که درمانده می‌شود و به لوح سلیمان نظر می‌افکند تا راه ابطال طلسم را پیدا کند و چاره را در رها کردن شاه شیران - که در بند است - می‌بیند. او را آزاد می‌کند و سوار بر او طلسم قلعه‌ی سنگی را باطل می‌کند و شاه زنگیان را اسیر کرده و به شیران - که اکنون یاور او شده‌اند - می‌سپارد تا پاره پارهایش کنند او هم چنین در خان پنجم دو بار با یک شیر روبرو می‌شود: ابتدا در قلعه پنجم و سپس در قلعه نهم و هر بار شیرها با دین نگین نابود و ناپدید می‌شوند. خان دوم اسفندیار، شامل نبرد با شیران نر و ماده است و در خان اول رستم نیز شیر می‌بینیم؛ اگر چه این رخش است که کار رستم را انجام می‌دهد و شیر را می‌کشد.

**دیو:** جهانبخش از خان چهارم به بعد با دیوان بسیاری نبرد می‌کند؛ از جمله با قیطور در خان چهارم، صلصال و عقور در خان پنجم، زنون در خان ششم، مرجانه، قهقهه و نهنگال در خان هفتم؛ نیز در قلعه‌های دوم، سوم، چهارم، هفتم، هشتم و نهم از خان پنجم. اینها غیر از مواردی است که دیوها به صورت دسته جمعی به او حمله می‌کنند و در اغلب خان‌های جهانبخش دیده می‌شود. از این لحاظ بسیار به رستم شباهت دارد که علاوه بر نبرد با گروه دیوان، با دیوهای چون اولاد در خان پنجم، ارژنگ، پولاد غندی، بید و سنجه در خان ششم و دیو سپید در خان هفتم می‌جنگد. جالب است که در هفت خان اسفندیار اثری از دیو به این معنا نمی‌یابیم؛ بلکه انسان‌های دیو صفتی چون گرگسار، ارجاسپ، کهرم، اندریمان و... را مشاهده می‌کنیم.

**پلنگ:** خان اول جهانبخش، مبارزه با پلنگ است؛ در صورتی که در هفتخان رستم و هفتخان اسفندیار اثری از آن نمی‌بینیم. شاید بتوانیم نبرد با گرگ در خان اول اسفندیار را صورت اصلی آن بدانیم. به هر حال در دو داستان دیگر نامی از پلنگ برده نمی‌شود و در عوض وجود سیمرغ در خان پنجم اسفندیار، همتایی در دو هفت خان دیگر ندارد. گفتنی است که در خان هفتم جهانبخش، یکی از سرهای چهارده گانه نهنگال دیو قاعدتاً باید به شکل گرگ باشد؛ زیرا زوزه می‌کشد و صدای گرگ از آن می‌آید.

**ده قلعه:** اگر چه قلعه سنگی در خان سوم جهانبخش با قلعه رویین دژ قابل قیاس است، اما در هیچ یک از هفت خان رستم و اسفندیار نشانی از ده قلعه عجیب و غریب نمی‌یابیم؛ مگر این که بنمایه‌ی آن را وجود هفت کوه صعب‌العبور در خان هفتم رستم بدانیم که از آن هم بدون کوچک‌ترین توضیحی در شاهنامه نام برده شده است. شباهت‌ها و تفاوت‌های دیگر هفت‌خان جهانبخش با دو داستان دیگر به طور خلاصه عبارتند از:

**داشتن راهنما:** هر سه پهلوان به نوعی از آنچه برایشان روی می‌دهد، آگاهند. جهانبخش در همان خان اول با پیدا کردن لوح سلیمان - که بدون شک بی ارتباط با جام جهان‌نمای جمشید نیست - نه تنها از حوادث پیش رو مطلع می‌شود، بلکه راه باطل کردن طلسم‌ها را نیز درمی‌یابد. فراموش نکنیم که در خان چهارم گسته‌م مانند یک پیشگو عمل می‌کند و جهانبخش را از حوادث پیش رو مطلع می‌سازد. زال هم به رستم کلیاتی از خطرات سفرش را گوشزد می‌کند و رستم نیز با وعده پادشاهی مازندران به اولاد و نکشتن او، از خان چهارم به بعد راه را از چاه تشخیص می‌دهد. اسفندیار هم از همان ابتدای سفر، گرسنگار را با وعده‌ی پادشاهی بر رویین دژ به بیان همه جزئیات سفر هفت‌خان وادار می‌کند و همان‌طور که می‌دانیم در پایان خان ششم او را می‌کشد. از شباهت‌های دیگر هفت‌خان می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

رسیدن به مرغزار بر آب و گیاه، وجود سفره‌ی آماده پر از غذا، ستور و شراب و آواز خانی، تاریک شدن هوا پس از کشته شدن زن جادو یا دیو و برطرف شدن آن با دعا کردن به درگاه خدا، مناجات و استمداد از خدا قبل و بعد و حین مبارزه با دشمنان، شستشوی بدن و دعا و شکرگزاری و نیز مشغول شدن به عیش و نوش در پایان هر خان، استفاده از ابزارهایی چون کماند، گرز، شمشیر و تیر و کمان در نبرد با دشمن، نگرانی همراهان نسبت به قهرمان داستان هنگام مبارزه و پس از آن، تحسین و تعجب از کار انجام شده توسط پهلوان در هر خان، بخشش به یاران و همراهان در پایان خان هفتم، حرکت شبانه روزی از راه‌های سخت و ناهموار، وجود غار وحشتناک در داستان جهانبخش و رستم، سکونت در مأوای دشمن پس از شکست او، عفو کردن بازمانده سپاه دشمن و مطیع شدن آنها، سخن فهمی رخس در هفت خان رستم و جهانبخش، اظهار شگفتی از لاشه‌ی بزرگ جادوگر یا دیو کشته شده، نبرد به تنهایی جهت حفظ جان همراهان و به بیانی فداکاری کردن پهلوان، حرکت روزانه رستم و جهانبخش برخلاف اسفندیار و موارد بسیار جزئی دیگر که شرح آنها موجب اطباب کلام خواهد شد.

از دیگر تفاوت‌هایی که میان این سه داستان وجود دارد به ترتیب هفت‌خان جهانبخش این موارد دیده می‌شود: جهانبخش در خان اول لوحی را پیدا می‌کند که در ادامه‌ی مسیر بهترین راهنما و مشکل‌گشای اوست؛ ولی در دو داستان دیگر، نشانی از لوح راهنما نمی‌یابیم. سرگردانی جهانبخش و گم کردن گسته‌م در خان دوم، وجود خروس، شیرهای در زنجیر، شاه شیران، ده هزار زنگی و شاه زنگیان و گم شدن گسته‌م و محو شدن آثار حوادث در خان سوم؛ شنا کردن جهانبخش در اشک چشم زن جادو، وجود مار ارقم، فراموش کاری پهلوان نسبت به نیروی یاری دهنده‌ی خود (یعنی لوح سلیمان در خان چهارم) جلب توجه می‌کند.

بیشترین تفاوت‌ها را در خان پنجم می‌بینیم: اساس داستان مبارزه‌ی جهانبخش با صلصال دیو کاملاً بر داستان رستم و اکوان دیو استوار است که جزو هفت‌خان رستم نیست، بلکه مربوط به اوایل پادشاهی کیخسرو و نتیجه

مأموریتی است که از سوی شاه جوان به رستم محول می‌شود. وجود عقرب‌هایی به اندازه بزغاله، ظهور لکه ابر و خروج دست پشم آلود از آن و ربودن گسته‌م و صلصال و تنها ماندن پهلوان، دیدار با طفل شیرخواره که اسیر دست دیوان است و گفتار و کردارش انسان را به یاد عرفای بزرگ می‌اندازد. دادن نگین حضرت سلیمان به جهانبخش توسط آن طفل، نبرد با مقور دیو پس از گذشتن از ده قلعه، در خان ششم وجود دیوی که با درخت شمشاد در دست حمله می‌کند، ویران کردن حصار قلعه با گرز و ناپدید شدن گور در دشت قابل ذکر است. همت خواهی جهانبخش از یارانش، سوار بر فیل به نبرد با دیوان رفتن، وجود دیوی با چهارده سر و هفده دست به نام نهنگال از نکات خان هفتم است.

شباهت‌ها و تفاوت‌های هفت‌خان جهانبخش را با نظایر آن در شاهنامه‌ی فردوسی از جنبه‌های دیگری می‌توان بررسی و تجزیه و تحلیل کرد و چنان‌که پیش از این گفتیم در این مقاله مجال چنین کاری وجود ندارد. این امر نشان دهنده میزان تغییر و تحول عمیق و گسترده‌ای است که در نحوه‌ی برداشت از حماسه ملی ایران در شاهنامه کُردی وجود دارد. ریشه‌یابی و مشخص کردن و تبیین سرچشمه‌های حماسی و اسطوره‌ای اشخاص و حوادث، تشریح انواع دگرگونی‌ها و تلفیق‌های چند لایه‌ی داستان و نشان دادن میزان تأثیر روایت‌های شفاهی بر شاهنامه کُردی، بلون تردید تحقیقی بسیار ثمربخش و خدمتی بزرگ به ادبیات گرانسنگ کُردی خواهد بود.

جمع‌بندی نهایی از مطالب ذکرشده را پایان بخش این مقاله قرار می‌دهیم و حتی‌الامکان از تکرار برخی نظرات گفته شده پرهیز می‌کنیم.

با مطالعه و دقت در هفت‌خان جهانبخش به این نتیجه می‌رسیم که این اثر، بر اساس هفت‌خان رستم ساخته و پرداخته شده است. علاوه بر این، تأثیراتی از هفت‌خان اسفندیار و برخی دیگر از داستان‌های مربوط به رستم در آن دیده می‌شود. چنان‌که می‌دانیم هفت‌خان رستم از اصالت برخوردار نیست و انعکاسی از هفت‌خان اسفندیار است، هرچند در شاهنامه‌ی فردوسی پیش از آن آمده است. شاید رقیب پنداشتن اسفندیار برای جهان پهلوانی رستم در نظر پدیدآورندگان حماسه ملی ایران یکی از دلایل بر ساختن هفت‌خان برای رستم باشد تا از این لحاظ در برابر اسفندیار کم نیآورد. به هر حال آنچه در میان مردم مشهور است هفت‌خان رستم است نه اسفندیار. شباهت‌های هفت‌خان جهانبخش با هفت‌خان رستم غیر قابل انکار است. اعمال و رفتار جهانبخش، رستم را در ذهن برای خواننده تداعی می‌کند؛ اما خالی از ضعف‌هایی هم نیست؛ مثلاً در خان پنجم سه شبانه روز به خاطر دوری از گسته‌م مانند بچه‌ای که از مادرش جدا شده باشد، گریه می‌کند و فریاد می‌زند و در همین خان، عنان دل از کف می‌دهد و با همان نگاه اول به زن جادو، دل و دین خود را از دست می‌دهد. هیچ کدام از این کارها هیچ‌گاه در شأن یک پهلوان بزرگ ایرانی نبوده و نیست. از یاد نبریم که جزییاتی دیگر در داستان جهانبخش (و نیز سراسر شاهنامه الماس‌خان) وارد شده است که از قلمروی وسیع از باورهای عامیانه گرفته تا برخی اساطیر جهانی را دربرمی‌گیرد و تحقیق کامل در این زمینه بر عهده متخصصان این علوم و فنون می‌باشد. تنوع و کثرت این جزییات بیش از آن چیزی است که در نگاه اول به این اثر دیده می‌شود. تحولات و تأثیرپذیری‌هایی که در آن مشاهده می‌کنیم، چنان‌که گذشت اغلب در حوزه مذهبی و ادبی روی داده است. هرچند که حوزه اخیر در این اثر کمتر به چشم می‌-

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

آید نام بردن از اشخاصی چون فرعون، سلیمان، مولای متقیان(ع)، ذکر لوح و نگین، "بسم الله الرحمن الرحيم" گفتن قهرمان داستان، الامان گفتن دیوان، اشاره به اسم اعظم، به دوزخ رفتن دیو، آتش پرست خواندن و ملعون و مردار نامیدن دیوان و موجودات اهریمنی، شیرسواری پهلوان، همت خواهی کردن، وجود پاره‌ای از خرافات، سخن راندن از طلسم و جادو و امور غیبی و شگفت‌انگیز، همه و همه بازتاب پاره‌ای از عقاید مذهبی، شبه مذهبی و قومی و باورهای عامیانه و عارفانه‌ی ملت کرد در پذیرش، انتقال و بازگو کردن گوشه‌ای از حماسه‌ای است که متعلق به هر ایران و ایرانی، از هر نژاد و ملتی می‌باشد هفتخان جهانبخش نمونه‌ای خواندنی، جالب و مختصر از این جابجایی و انتقال حماسه و اسطوره است که در این مقاله از برخی جنبه‌ها مقایسه شد امید است که دوست-داران و محققان ادب شیرین‌کردی به بررسی دقیق و تطبیقی شاهنامه‌کردی الماس‌خان با آثار مشابه بپردازند تا بیش از پیش قدر و قیمت این اثر حماسی بر همگان آشکار شود.

### منابع:

- ۱- ابولقاسم فردوسی (۱۳۸۴) **شاهنامه فردوسی** (متن کامل بر اساس چاپ مسکو)، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره، چاپ چهارم.
- ۲- کندوله‌ای، الماس‌خان، **رستم نامه و هفت لشکر**، نسخه دست‌نویس، بی‌جا، بی‌تا.



فولکلور

## بازتاب مفاهیم اجتماعی در مثل‌های کُردی فِلی

\* مسعود الماسی

\*\* زینب بهمنی

### چکیده:

اهمیت مسأله ملیت‌ها و فرهنگ آنان در روابط ملی و بین‌المللی، بسیاری از پژوهشگران، اندیشمندان و خاورشناسان را به سمت پژوهش در این حوزه کشانیده است. لذا آنچه در راستای مطالعات مربوط به اقوام ایرانی و فرهنگ ملی آنان در عصر ارتباطات به ما می‌رسد، عموماً ساخته و پرداخته‌ی شرق‌شناسان، پژوهشگران و روزنامه‌نگاران غربی است و کمتر پژوهش‌مکتوبی از نیاکان ما - به‌ویژه در مورد فرهنگ شفاهی و عامیانه - برجای مانده است. از سوی دیگر، گنجینه‌ای از زبان، تاریخ، افسانه، اسطوره و به‌طور کلی فرهنگ و ادب شفاهی، گستره‌ای جغرافیایی در غرب فلات ایران را در بر گرفته که تاکنون آنطور که بایسته و شایسته است، مورد توجه قرار نگرفته و همچنان در پس پرده پنهان مانده است. در راستای شناسایی فرهنگ و ادب عامه، پژوهش حاضر ۱۸۰۰ ضرب‌المثل کُردی فِلی را از منظر جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار داده است. نتایج حاصل از تحلیل یافته‌ها نشان می‌دهد که از بین مثل‌های بررسی شده، ۱۱/۸۷ درصد کل مثل‌ها حاوی مقوله‌های مثبت فردی، ۲۴/۰۵ درصد حاوی مقوله‌های مثبت جمعی، ۲۴/۲۲ درصد حاوی مقوله‌های منفی فردی و ۳۹/۸۴ درصد حاوی مقوله‌های منفی جمعی بوده است. در ارزیابی مفاهیم اجتماعی نیز، بازتاب برخی از مسائل اجتماعی از جمله: وضعیت اقتصادی و معیشتی، تبعیض جنسی و ... در مثل‌ها ارزیابی شده که ۵ مفهوم نکوهش کار نسنجیده، خودخواهی، سوءاستفاده، کار بی‌هوده و نیز تشویق به اتحاد و همبستگی، بیشترین فراوانی را در میان ۷۷ مفهوم مورد بررسی، دارا بوده‌اند. آنچه از بررسی، تحلیل محتوا و نیز ارزیابی مثل‌های کُردی فِلی حاصل شده، بیانگر آن است که در این جزء از فرهنگ عامیانه، نکوهش امور منفی بیش از تشویق امور مثبت، و نیز توجه به مسائل جمعی بیش از مسائل فردی بوده است که ریشه در نوع معیشت و نیز پابندی به فرهنگ دیرین این منطقه و مردم آن دارد.

**واژه‌های کلیدی:** ادب عامه، ضرب‌المثل، تحلیل محتوا، مفاهیم اجتماعی، کُردی فِلی.

---

\* عضو هیات علمی دانشگاه پیام‌نور ایلام

\*\* مدرس دانشگاه

سنت‌هایی که در طول حیات بشر، سینه به سینه نقل، و نسل به نسل منتقل شده‌اند، بخشی از فرهنگ یک منطقه را تشکیل می‌دهند که از آنها به فرهنگ عامیانه تعبیر شده است. مجموعه‌ای از دانستنی‌ها، آداب، رسوم، معتقدات، احساسات، عواطف و آنچه زندگی مادی و معنوی و خصایص ذوقی و روحی مردم را در بر می‌گیرد (شمیرانی، ۱۳۶۸).

واژه‌ی «فرهنگ عامه» از دو جزء Folk به معنای عامه، مردم، توده و Lore به معنی دانش، فرهنگ و معارف ترکیب یافته است. در دایره‌المعارف بین‌المللی علوم اجتماعی و رفتاری آمده است که این واژه نخستین بار در سال ۱۸۴۶ برای توصیف آداب و رسوم، خرافات و هنرهای قدیمی و دیرین، به کار برده شده است. همچنین به عنوان اشکال بیانی، فرایندها و رفتارهایی تعریف شده که به شکل رو در رو و سنتی آموخته شده، آموزش داده و استفاده شده است (IES, ۲۰۰۴: ۵۷۱۱-۵۷۱۵).

فرهنگ عامه، صندوقچه سرمایه‌ها و خزینه دانسته‌های یک قوم را اعم از قصه، متل، مثل، افسانه، چیستان، بازی، باور، اسطوره، اعمال، رفتار، عادات، رقص، ترانه، جشن، شادی، سوگواری، شیون و ... است و به‌طور کلی شامل دو بخش مادی و معنوی است. در بخش مادی، لباس، مسکن، پیشه‌ها، خوردنی‌ها، شیوه زندگی مردم، و در بخش معنوی یا ادب شفاهی، افسانه‌ها و اسطوره‌ها، امثال و حکم، ترانه‌ها، باورهای مردم و چیستان‌ها مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد (موسی‌نژاد، ۱۳۷۹).

«مثل» به‌عنوان جزیی اساسی از فرهنگ عامیانه، حاوی اندیشه‌ای عمیق و سودمند و یا انتقادی شدید گزنده یا طنز آمیز از رفتار و گفتار آدمیان و نابسامانی‌های اخلاقی و وضع ناگوار جامعه است. مثل‌ها محصول تفکر و تعمق افراد تیزبین، حساس و نکته‌سنج، شوخ طبع متعهد و دردمندی هستند که عصاره تجربیات جامعه خود را به‌صورت یک پیام در قالب جمله‌ای کوتاه اما بسیار نغز و دلربا، به‌منظور تنبیه و اعتبار هم‌نوعان در آینده و آگاهانیدن آنان از پیامدهای یک عمل بیان کرده‌اند. آنان از این طریق کوشیده‌اند که افراد را در زندگی بیدار و هوشیار کنند و به آنها بیاموزند که وظیفه‌شان در اجتماع چیست؟ چگونه باید ناملایمات و دشواری‌ها را تحمل کنند؟ چگونه از اعمال زشت بپرهیزند؟ چه‌سان به صفات نیک بگویند؟ کجا جانب احتیاط را رعایت کنند و در کجا روشی معقول در پیش گیرند (شکورزاده، ۱۳۷۳).

### **بیان مساله:**

مثل‌ها، به‌عنوان بخشی از فرهنگ عامه، در لباس استعاره یا کنایه یا در قالب کلامی موزون و دلنشین بیان شده‌اند و حاوی اندیشه‌ای عمیق و سودمند و یا انتقادی شدید، گزنده یا طنز آمیز از رفتار و گفتار آدمیان و نابسامانی‌های اخلاقی و وضع ناگوار جامعه هستند (شکورزاده، ۱۳۷۳). مثل، نشان‌دهنده افکار و روحيات جامعه و وسیله‌ای جهت کالبدشکافی سلوک اجتماعی و عقاید جاری در جوامع و شناخت آن بر اساس نشانه‌های فرهنگی و علایم خارجی است (الماسی، ۱۳۸۱).

دانشمندان و زبان‌شناسان با وجود انجام تحقیقات بسیار و ارائه تفاسیر متعدد، تاکنون تعریفی درخور واژه ضرب‌المثل نیافته‌اند. علی‌اکبر دهخدا در مقدمه امثال و حکم چنین می‌نویسد: «در زبان فرانسوی هفده لغت یافت می‌شود که در فرهنگ‌های عربی و فارسی همه آنها را "مثل" ترجمه کرده‌اند و در فرهنگ‌های بزرگ فرانسوی تعریف‌هایی که برای آنها نوشته‌اند مقنع نیست و نمی‌توان با آن تعاریفات، آنها را از یکدیگر تمیز داد» (دهخدا، ۱۳۸۵).

تایلور<sup>۱</sup> - که تحقیقاتش در اوایل قرن بیستم تأثیری شگرف در این زمینه داشته‌است - اظهار می‌کند که تعریفی برای ضرب‌المثل نمی‌تواند وجود داشته باشد (Taylor, ۱۹۳۱). با این وجود، تعاریف مختلفی از گذشته تا حال ارائه شده است. فریدریش سیلر<sup>۲</sup> ضرب‌المثل را چنین تعریف کرده‌است: «سخنان برجسته، روشن و پندآمیز و مستقل که در زبان مردم رایج است». احمد بهمنیار در تعریف مثل آورده است: «مثل جمله‌ای است مختصر و مشتمل بر تشبیه یا مضمون حکیمانه که به سبب روانی لفظ و روشنی معنی و لطف ترکیب، شهرت عام یافته باشد و همگان آن را بدون تغییر یا با اندک تغییر در محاوره به کار برند». وی مثل را در چهار قسمت دسته‌بندی می‌کند:

- ۱- **منثور:** آن است که با وزنی از اوزان شعری است و بیشتر مثل‌ها از این قسم هستند.
- ۲- **منظوم:** غالباً یک مصراع و گاهی یک بیت تمام از شعر است که متضمن تمثیل یا ارسال-المثل بوده و استعمالش بین عامه رایج و متداول شده است.
- ۳- **مثل تمثیلی:** آن است که مبتنی بر وقایع تاریخی و یا حکایتی واقع و یا افسانه‌ای باشد. فهمیدن معنی مورد استعمال مثل‌های تمثیلی، موقوف بر دانستن اصل منشا، بلکه شناختن گوینده هر مثل است.
- ۴- **مثل حکمی:** عبارت از جمله حکیمانه سودمندی که مقبول عام و مشهور گردیده است. اصل و منشا و نام اول گوینده این نوع مثل غالباً مجهول است و اگر هم معلوم باشد دانستن آن راحت نیست (هدایت، ۱۳۸۵).

کنکاش و تحقیق در فرهنگ عامه و بازتاب آن در فرهنگ عمومی از مسایل بسیار مهم است که می‌تواند در پی بردن به احوال و آثار و تمدن جوامع و روشن کردن فرهنگ و تمدن اقوام گذشته کمک کند. از سوی دیگر، توجه و شناخت هر چه بیشتر روحیه‌ها و ذوق مردم گذشته، نقشی اساسی در بازیابی خویشن خویش و هویت فرهنگی جامعه دارد. بر این اساس، پژوهش حاضر به بررسی ضرب‌المثل‌های کُردی فیلی پرداخته تا از این راه روشن سازد که افکار و عقاید و دیدگاه‌های پیشینیان این منطقه چگونه بوده و ضمن آشنایی با گذشته، امروز را که مبتنی بر گذشته است، بهتر شناسایی کرد.

<sup>۱</sup> Archer Taylor.

<sup>۲</sup> Friedrich Seiler.

### ضرورت پژوهش

گنجینه‌ای از زبان، تاریخ، افسانه و اسطوره، محدوده‌ای جغرافیایی در غرب کشور ایران را در بر گرفته که تاکنون آن‌طور که بایسته و شایسته است، مورد توجه قرار نگرفته و همچنان در پس پرده پنهان مانده است. ایلام، استانی است که ویژگی‌های فرهنگی آن تحت تاثیر شرایط خاص جغرافیایی، اجتماعی و اقتصادی منطقه قرار گرفته و با وجود اینکه پیوندی عمیق با مجموعه فرهنگ ایرانی-اسلامی دارد، ویژگی‌هایی از خرده فرهنگ را نیز در درون خود پرورش داده و حفظ کرده است. قرار گرفتن این استان در حاشیه غربی کشور و در دامنه جنوبی زاگرس، وجود عوارض طبیعی، شرایط متنوع آب و هوایی، همسایگی با یک کشور خارجی و سه استان داخلی - که هریک ویژگی‌های فرهنگی خاص خود را دارا می‌باشند - بافت طایفه‌ای و قومی منطقه در عین وحدت مذهبی و نیز شرایط اقتصادی ناشی از نوع معیشت آنها، همه و همه دست به دست هم داده و مجموعه‌ای از باورها، رفتار، هنر و آداب و رسوم را فراهم آورده است که البته به دلیل تنوع قومی-زبانی (گویی) در درون همین مجموعه نیز نوعی چندگونه‌گی و تنوع مشاهده می‌شود. با وجود این تنوع و فراوانی گونه‌های فرهنگی، عواملی چون کوهستانی بودن منطقه و صعب‌العبور بودن راه‌ها، دوری از مناطق مرکزی کشور، کم‌سوادی عامه مردم و ... باعث شده است که در زمینه فرهنگ و ادب و به‌طور کلی فولکلور مردم منطقه، پیشینه مکتوب چندانی در دسترس نباشد و از این روی بسیاری از این سرمایه‌ها تحریف یا به‌دست فراموشی سپرده شود. اهمیت مسأله ملیت‌ها و فرهنگ آنان در روابط ملی و بین‌المللی، بسیاری از پژوهشگران، اندیشمندان و خاورشناسان را به سمت پژوهش در این حوزه کشانده و آنچه در راستای اقوام ایرانی و فرهنگ ملی آنان در عصر ارتباطات به ما می‌رسد، عموماً ساخته و پرداخته شرق‌شناسان، پژوهشگران و روزنامه‌نگاران غربی است و کمتر پژوهش مکتوبی از نیاکان ما - به‌ویژه در مورد فرهنگ مناطق غرب کشور - برجای مانده است. در دهه‌های اخیر نیز به علت ارتباطات جهانی و پیشرفت‌های مادی، نوعی از بیگانگی با فرهنگ باستانی و کهن، جامعه را فرا گرفته و نوعی از استحاله فرهنگی در حال رسوخ در اعماق جامعه است.

روند پیشرفت و تجدیدی که در تمامی سطوح اجتماعی و فرهنگی جامعه رخ می‌دهد و به‌دنبال آن بیگانگی روز افزون نسل جوان با فرهنگ پیشینیان خود، ضرورت حرکتی همه‌گیر در جهت شناخت فرهنگ غنی مردم و توجه بیش از پیش به این میراث گران‌بها را نشان می‌دهد. در این راستا، پژوهش حاضر در نظر دارد ضمن شناسایی ضرب‌المثل‌های کردی فیلی، به‌عنوان بخشی از فرهنگ عامه استان ایلام، به تحلیل مطالب آن پرداخته و زمینه را جهت آشنایی بیشتر نسبت به فرهنگ عامی منطقه و تلقیات و تفکرات پیشینیان آن فراهم نماید.

### اهداف پژوهش

- گردآوری و شناسایی مثل‌های کردی فیلی.

- ارزیابی بسامد مقوله‌های مثبت فردی، مثبت جمعی، منفی فردی و منفی جمعی در مثل‌ها.
- بررسی و تحلیل مفاهیم اجتماعی موجود در مثل‌های کُردی فیلی.

### روش پژوهش

جهت انجام پژوهش حاضر، از روش تحلیل محتوا استفاده شده است. تحلیل محتوا روشی است برای کشف اطلاعات، به‌منظور کشف موضوعات اجتماعی که در آن از طریق تحلیل محتوای یک متن یا تصویر داده شده، به اظهار نظرهایی درباره روابط پیدایش، منظور فرستنده، تأثیر آن بر گیرنده و یا بر وضعیت اجتماعی انجام می‌شود (اتسلندر، ۱۳۷۵). در تحلیل محتوا هنگامی که یک متن اساس تحلیل باشد، می‌توان سه بخش موضوعی زیر را بررسی کرد:

- ۱- می‌توان فرستنده را تحلیل کرد.
  - ۲- می‌توان گیرنده پیام یا مخاطب را مد نظر قرار داد.
  - ۳- می‌توان وضعیت اجتماعی حاکم بر فرایند ارتباطی را بررسی کرد. مثلاً ساختار اعمالی که زمینه ساز این ارتباط هستند کدامند و یا کدامین تصورات هنجاری و ارزشی فرستنده و مخاطب بر اساس متن قابل تشخیص است (همان).
- پژوهش حاضر در صدد بررسی مورد سوم است، لذا در ابتدا ۱۸۰۰ ضرب‌المثل اصیل کُردی فیلی -که طی سال‌های ۸۸-۱۳۷۲ به‌وسیله نگارندگان گردآوری شده‌اند- بر اساس مفاهیم جامعه‌شناختی، در ۴ گروه اصلی مثبت فردی (۱۱ مفهوم)، مثبت جمعی (۲۲ مفهوم)، منفی فردی (۱۵ مفهوم) و منفی جمعی (۲۹ مفهوم)، به ترتیب ذیل دسته‌بندی شده و در پایان، بازتاب مفاهیم اجتماعی موجود در مثل‌ها تحلیل و بررسی شده است.
- ۱- آن دسته از مقوله‌ها که یا خود بیانگر امری پسندیده در جامعه هستند و یا فرد را دعوت به انجام امور پسندیده می‌نمایند، به‌عنوان مقوله‌های مثبت بررسی شدند.
  - ۲- مقوله‌هایی که فرد را از انجام امور مورد نکوهش در جامعه باز می‌دارد و یا این امور را مذمت کرده و در پاره‌ای موارد هویت افراد مرتکب این امور را فاش می‌کنند، در زمره مقوله‌های منفی بررسی می‌شوند.
  - ۳- مقوله‌های جمعی به مقوله‌هایی اطلاق می‌شود که گویای ارتباط بین فرد و حداقل یک نفر دیگر از افراد جامعه‌اند.
  - ۴- آن دسته از مقوله‌ها که بیانگر هیچگونه رابطه‌ای در میان افراد نباشد، مقوله‌های فردی نامیده شده‌اند.

### یافته‌های پژوهش:

### جدول ۱- توزیع فراوانی و درصد مقوله‌ها

۱۱/۸۷	۲۱۲
۲۴/۰۵	۲۳۳
۲۴/۲۲	۲۳۵
۳۹/۸۶	۲۱۸
۱۰۰	۱۰۰

نتایج حاصل از تحلیل یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که از میان ۱۸۰۰ ضرب‌المثل گردآوری شده، تعداد ۲۱۴ مثل معادل ۱۱/۸۷ درصد کل مثل‌ها حاوی مقوله‌های مثبت فردی، ۴۳۳ مثل معادل ۲۴/۰۵ درصد حاوی مقوله‌های مثبت جمعی، ۴۳۵ مثل برابر با ۲۴/۲۲ درصد حاوی مقوله‌های منفی فردی و ۷۱۸ مثل معادل ۳۹/۸۶ درصد حاوی مقوله‌های منفی جمعی بوده است (جدول ۱).

## جدول ۲- توزیع فراوانی ۵ مفهوم اصلی

۵۶	۱۲
۴۶	۸۳
۲۲	۲۴
۲۷	۳۹
۲۶	۲۲

جدول ۲ نشانگر مفاهیمی است که بیشترین فراوانی را در میان مثل‌ها به خود اختصاص داده‌اند. توجه به یافته‌ها نشان می‌دهد که از بین ۷۷ مفهوم مورد بررسی، مثل‌هایی که به نکوهش کار نسنجیده، خودخواهی، سوءاستفاده، کار بیهوده و نیز تشویق به اتحاد و همبستگی پرداخته‌اند، بیشترین فراوانی را دارا بوده‌اند. در این میان، ۲ مفهوم کار نسنجیده، و کار بیهوده (زیرمجموعه مقوله‌های منفی فردی)، ۲ مفهوم خودخواهی و سوء استفاده (زیرمجموعه مقوله‌های منفی جمعی) و مفهوم همبستگی (زیرمجموعه مقوله‌های مثبت جمعی) بوده‌اند.

## بحث و نتیجه‌گیری

برای شناخت مردم هر قوم، ایل، قبیله و طایفه‌ای، باید فرهنگ عامه یا فولکلور محلی آنها را بررسی کرد. مطالعه آداب و سنت‌ها و آیین جشن‌های مذهبی و ملی، عقاید و عادات، قصه‌ها و افسانه‌ها، امثال و ترانه‌ها و اشعار و لایه‌های آنها، ما را با احوال و افکار و ذوق و هنر و روحیات آن مردم آشنا می‌سازد و

در لابلای فرهنگ مردم، ما به بسیاری از نکات دقیق ادبی، اخلاقی، اجتماعی، انتقادی، و دقایق اوضاع زمان و طرز زندگی و عادات و رسوم و تخیلات و نوع اندیشه‌های آنها آگاه شویم (میرنیا، ۱۳۶۹).

نگاهی به تاریخ و گذشته نه‌چندان دور مردم ساکن در استان ایلام کنونی، بیانگر نوع زندگی عشایری و کوچ‌نشینی، مبتنی بر دامداری و کشاورزی بوده که بافت قومی و قبیله‌ای بر آن حاکم بوده است. عواملی چون هجوم اقوام بیگانه، فقدان امنیت، نبود نظام تامین اجتماعی به هنگام حوادث و پیری و خشکسالی، غیر قابل پیش‌بینی بودن آینده و نگرانی از فردایی که حوادث را رقم خواهد زد، فقدان قوانین جامع شهروندمدار و ضعف نظام سیاسی در برقراری نظم و عدالت، شرایط اقتصادی ناشی از نوع معیشت و... از جمله ویژگی‌های نظام عشایری هستند که ضمن تاثیر قرار دادن زندگی این مردم، موجب جهت‌دهی افکار و عقاید آنها می‌شود که جامعه عشایری ساکن در منطقه ایلام کنونی نیز از این قائنده مستثنی نبوده است.

بررسی و تحلیل مثل‌های کُردی فیلی-که به نوعی بیانگر افکار و عقاید این مردم است- به‌خوبی این مدعا را ثابت می‌نماید. تاکید بر مقوله‌هایی چون اتحاد و همبستگی (مهل وه گه‌له و شیرینه/ دیدن پرنده‌ها به‌طور دسته جمعی لذت‌بخش است) و نکوهش خودخواهی و فردگرایی (زه‌مینئ ئه‌را خوه‌ئ گيا نیارئ، ئه‌را مه‌ردم چو کشتی بیاری؟/ زمینی برای خود علف نجوشد، برای دیگران خواهد چه جوشد؟) بیانگر اهمیت روح جمعی و تعاون و همکاری در میان نظام عشایری است که همواره مورد هجوم اقوام بیگانه بوده و برای مقابله با این تهاجمات، بهترین راه حل را در اتحاد و یکپارچگی می‌دیده است. تاکید بر اتحاد و همبستگی در مثل‌ها تا آنجا پیش می‌رود که حتی برای سفر و مسافرت هم باید عده‌ای گرد هم آیند (تا باس گردهو نه‌ون، سه‌فه‌ر و قافله درووه: تا عده‌ای جمع نشوند، سفری شکل نمی‌گیرد).

در زندگی عشایری که مبنای آن بر صداقت و ساده دلی است، ریاکاری، خودبزرگ بینی، تهمت، غرور، بداخلاقی، سوء استفاده از دیگران، نکوهش، و نجايت، فروتنی، تواضع، بلندنظری و مناعت طبع تشویق می‌شود. تاکید بر راستی و درستی (مار تا راسه و نه‌و، وه کونا نیه‌چوو: مار تا راست نشود نمی‌تواند به سوراخ برود)، عدالت و انصاف (وه‌رد کوور نان بخوهو خودا ده نه‌زم داشتوو: با نابینا همسفره شو و خدا را در نظر داشته باش)، قدرشناسی (نان خوه‌ر یه‌گ پروژه، دوا گوو سهد ساله: مهمان یک روزه، دعا گوی صدساله) و شکرگزاری (مرخ ئاو خوه‌ی، پروو که‌یته خودا/ مرغ آب که می‌خورد، رویش را به خدا می‌کند) و نکوهش بی‌عدالتی (ئه‌ور وه‌هاری وه یه‌ی لا واری؟/ مگر ابر بهاری که به یک طرف می‌باری؟) و تهمت (مال خوه‌ت بگر، سه‌گ هامسا وه دز نه‌که/ اموالت را خوب نگهداری کن و به همسایه تهمت دزدی نزن) ریشه در پایبندی به اخلاق در میان مردم منطقه دارد. هرچند این اعتقاد در پاره‌ای موارد راه افراط را در پیش گرفته و تسلیم بی‌چون و چرای قضا و قدر شده، تا آنجا که (لاخودا



ده‌یو بایاگه: نظر خداوند از او برگشته) که البته این اعتقاد مفرط به تقدیر، شانس و اقبال همواره موجب عدم پویایی و پیشرفت بوده است.

در زندگی ایلامیان، نیاز به فیزیک بدنی قوی جهت کارایی بیشتر در کار و فعالیت و نیز مبارزه بهتر در دفاع از قبیله، جنس مذکر بودن را تا حدی ارزشمند کرده که (کوړ ټر مار بوو، هه هزار بوو: پسر اگر مار هم باشد، هزار باشد) و زن که ناموس قبیله محسوب می‌شود، همواره باید مورد مراقبت قرار گیرد و از آنجایی که به لحاظ فیزیک بدنی، نسبت به مرد ضعیف‌تر است (زایفه= ضعیفه) خوانده شده و این ضعف در حدی هست که خوابش نیز چپ پنداشته شود (خاو ژن چه‌په: خواب زن برعکس است). با این حال نقش اساسی وی در زندگی نادیده انگاشته نشده و همواره مورد تقدیر بوده است (پیا فه‌جه‌سهو ژن به‌نا/ مرد کارگر است و زن معمار). بر پایه باورهای دین اسلام، از دامن زن است که مرد به معراج می‌رود و این باور دینی به‌خوبی جای خود را در فرهنگ عامی مردم نشان داده تا آنجا که زن می‌تواند منشاء تحولات عمده‌ای در مرد باشد که این توانایی از عهده مرد خارج است (ژن پیا خاس که‌ی، پیا ژن خاس نیه که‌ی: زن<sup>۱</sup> مرد را می‌سازد اما مرد نمی‌تواند زن را).

از دیگر مقوله‌هایی که در فرهنگ عامیانه و به‌ویژه مثل‌ها به کرات از آن بحث به میان آمده، مسأله معیشت و اقتصاد است. سختی شرایط زندگی عشایری و فقر نسبی مردم باعث می‌شود که از سویی خوداتکایی و تلاش در جهت رسیدن به هدف تشویق گردد (دهس خوهت، کهس خوهت/ دست تو پشتیبان توست) و از سوی دیگر تنبلی و نیز کار بی‌هوده مذمت شود. شرایط اقتصادی ضعیف و فقر مالی در مثل‌های ایلامی به‌سان صخره‌ای صعب‌العبور است که نه راه پس دارد و نه راه پیش (فه‌قیری که‌مر مه‌غاره/ فقر صخره‌ای است صعب‌العبور) و آدم گرسنه و فقیری که بی‌ایمان تلقی می‌شود (ئال‌م ورسپگ دین نه‌یری/ آدم گرسنه ایمان ندارد)، کار را به جایی می‌رساند که مرتکب قتل می‌شود (زگ ورسپگ خون که‌ی/ شکم گرسنه خون می‌ریزد).

در مجموع، آنچه از بررسی تحلیل محتوا و نیز ارزیابی مثل‌های کُردی فیلی حاصل شد، بیانگر آن است که پابندی به عرف و سنت، هنجارها و قوانین را تعیین، و نظارت اجتماعی شدیدی را بر جامعه حاکم نموده است. انجام امور مثبت، وظیفه تلقی شده و امور منفی با نکوهش و سرزنش همراه است. از این روی در میان مثل‌ها به نکوهش امور منفی و به‌عبارت دیگر نهی از منکر بیشتر پرداخته شده است، که این مسئله ریشه در نفوذ شدید پابندی به اخلاقیات در فرهنگ موجود در منطقه دارد.

### منابع:

- اتسلندر، پتر (۱۳۷۵) روش‌های تجربی تحقیق اجتماعی، ترجمه بیژن کاظم‌زاده، چاپ دوم، مشهد؛ انتشارات آستان قدس رضوی.
- الماسی، مسعود (۱۳۸۱) تحلیل محتوای ضرب‌المثل‌های کردی فیلی (ایلامی). پایان‌نامه دوره کارشناسی پژوهشگری علوم اجتماعی. دانشگاه اصفهان.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۵) امثال و حکم، چاپ سیزدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- رضایی کلهر، اکبر و نورالله کریمی (۱۳۸۵) یک‌هزار ضرب‌المثل کردی، کرمانشاه؛ انتشارات کرمانشاه.
- سارایی، ظاهر (۱۳۷۹) شاعر قله‌های مه‌آلود، تهران، انتشارات گویه، ۱۳۷۹.
- سهراب‌نژاد، علی محمد (۱۳۸۳) ضرب‌المثل‌های ایلامیان، ایلام؛ انتشارات گویش.
- شکورزاده بلوری، ابراهیم (۱۳۷۳) ده هزار مثل فارسی و بیست و پنج هزار معادل آن. مشهد؛ انتشارات آستان قدس رضوی.
- شمیرانی، کیوان (۱۳۶۸) راهنما برای کند و کاو در فرهنگ مردم، تهران؛ انتشارات سروش.
- علیرضایی، کرم (۱۳۷۷) مثل‌های ایلامی، تهران؛ نشر شیداسب.
- فتاحی قاضی، قادر (۱۳۵۰) امثال و تعبیرات کردی و معادل برخی از آنها در زبان فارسی. دانشگاه تبریز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- موسی‌نژاد، علی (۱۳۷۹) بازتاب تبعیض جنسی در مثل‌ها، فصلنامه فرهنگ ایلام، شماره اول.
- میرنیا، سیدعلی (۱۳۶۹) فرهنگ مردم، تهران؛ نشر مردم.
- هدایت، صادق (۱۳۸۵) فرهنگ عامیانه مردم ایران، چاپ پنجم، تهران؛ انتشارات چشمه.
- Archer Taylor (۱۹۳۱): *The Proverb*. Harvard University Press, Cambridge (MA).
- *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* (۲۰۰۴). Pages ۵۷۱۱-۵۷۱۵.

## بررسی سیمای زن و نوع نگاه به آن در فولکلور ادبی کُردی:

مطالعه‌ی موردی پنج منظومه کُردی «لاس و خَزال»، «شَم و شمزین»، «خَج و سیامند»، «مَم و زین» و «شُرْمحمود و مرزینگان»

عثمان امینی

### چکیده:

ادبیات فولکلور پیشینه‌ای به درازای تاریخ دارد، گرچه امروزه برخی از مفاهیم آن بازسرای و مکتوب شده‌اند اما هنوز بالندگی‌اش به شفاهی بودن آن است. محتوا و درونمایه‌ی آن، بسته به فرهنگ و جامعه‌ای که از آن نشأت گرفته است، موضوعات متنوعی را دربرمی‌گیرد. سهم کردها با توجه به قدمت تاریخی در تولید این نوع از ژانر ادبی قابل توجه است، به طوری که کتب و مقالات زیادی در مورد ادبیات فولکلور کُردی به رشته تحریر درآمده است که بیشتر آنها، ادبیات غنایی یا منظومه‌های عاشقانه هستند. منظومه‌های عاشقانه کُردی، راویان دقیق و شفاف زوایای زندگی کردها می‌باشند که حضور زنان در آنان فعال و چشمگیر است. مقایسه روایت‌های قدیمی و جدید این منظومه‌ها نشان می‌دهد، با وجود تفاوت‌هایی که در مکان، زمان و نوع بازگویی‌ها وجود دارد تحولات تاریخی و دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی نتوانسته است ماهیت این منظومه‌ها را خالی از محتوا کند و به دخل و تصرف در ارزشهای اجتماعی و اخلاقی موجود در آنان بینجامد؛ ضمن آنکه در بازگویی‌های مکرر با نوعی تحول و نوшدگی ساختاری همراه بوده‌اند. مطالعه و بازخوانی این منظومه‌ها به منظور ترسیم سیمای زن، می‌تواند پیش‌خوانی برای ورود به بحث و پژوهش‌های جدی‌تری راجع به این مساله باشد. پنج منظومه کُردی (لاس و خَزال)، (شَم و شمزین)، (خَج و سیامند)، (مَم و زین) و (شُرْمحمود و مرزینگان) از جمله منظومه‌هایی هستند که در آن زنان با پایگاه‌های اجتماعی متفاوت، جایگاه ارزنده‌ای را به خود اختصاص داده‌اند. بخشی از این مطالعه به پیام‌ها و نمادهایی که دلالت بر ویژگی‌های مثبت و ویژگی‌های منفی زنان در این منظومه‌ها دارد، می‌پردازد و در بخشی دیگر، ارتباط بین ویژگی‌های مذکور با پیام‌های تولید شده توسط زنان اشاره می‌کند که در نهایت با تحلیل محتوای این پیام‌ها می‌توان هم به پتانسیل‌های موجود در ادبیات فولکلور کُردی پی‌برد و هم تصویر روشنی از مناسبات اجتماعی و سیمای زن در ادبیات فولکلور کُردی، به نمایش گذاشت.

**واژه‌های کلیدی:** فولکلور ادبی کُردی، منظومه‌های عاشقانه کُردی، زن کُرد، تحلیل محتوا

### مقدمه و بیان مساله

جنبش‌های برابری طلبانه و دفاع از حقوق زنان در سده‌ی اخیر، پرسش‌های زیادی را پیرامون نقش زنان در تاریخ باستان و نخستین جوامع بشری مطرح نموده است و پژوهشگران علاقمند به مسائل زنان را وادار به تحقیق در این زمینه کرده است. افسانه‌ی فرودستی زنان و برخورداری از نیرومندی فیزیکی ویژگی‌های روانی مردان برای تصاحب قدرت و امکانات، آن‌گونه که در برخی از متون آورده شده، توسط آن عده از محققان ابطال گردیده است؛ زیرا طبق آنچه در متون پژوهشی مربوط به اجتماعات اولیه‌ی انسانی برمی‌آید، بر نخستین جوامع بشری، نه نظام مادرسالاری حاکم بوده است و نه نظام پدرسالاری. بلکه زن و مرد، پیش از تاریخ و در آغاز تاریخ، وظایف و مشاغل مختلفی داشتند، ولی همکار و مکمل هم بودند و هیچ چیز از پیش مبین برتری یکی بر دیگری نیست. بالعکس بر اثر تعاون و تشریک مساعی، مناسبات متعادل و متوازنی بین آن دو پدید آمده و استحکام یافته بود (ستاری، ۱۳۸۶: ۱۶۰). اما تحولات بعدی زندگی انسان، چندان با این یکسانی و یکنواختی، سر سازگاری نداشته و تمایزات و تفاوت‌هایی را بین این دو گروه به وجود آورده است؛ به طوری که تغییر محیط و شرایط زندگی، منجر به تغییر در نقش و تفکیک وظایف آنان شده است. در عصر نوسنگی<sup>۱</sup>، زنان در کانون کار کشاورزی و تولید قرار می‌گیرند؛ در حالی که مشغله‌ی اصلی مرد، شکار و دامداری بوده است. به اعتقاد اولین رید، زنان به دلیل اینکه نخستین تولیدکننده‌ی نیازهای زندگی بوده و در انتقال اقتصاد بدوی ساده به اقتصاد مبتنی بر کشاورزی نقش کلیدی و آموزشگرانه‌ای را بر عهده داشتند، به فرمانروایی رسیدند (رید، ۱۳۸۳: ۴۱۴۰). از طرفی دیگر، زنان با توجه به این که در مشاغل درجه یک و مهم آن دوران به کار مشغول بودند و ارتباط و تعاملی مستقیم با طبیعت داشته‌اند، سرور و مادر نام می‌گیرند و از همین دوران به بعد است که کیش پرستش زن ایزدان (الهه‌ی مادر) رواج پیدا می‌کند. بی‌جهت نیست که آنان را «بنیانگذار و رهبر ابتدایی‌ترین شکل زندگی اجتماعی» نام نهاده‌اند (رید، ۱۳۸۳: ۳۹). اما با کشف آهن و آغاز عصر مسوم به آهن، روابط حسنه‌ی آنان دچار چالش گردید و معادلات موجود به شیوه‌ی معکوس رقم خورد. از آن تاریخ به بعد ما شاهد دوران پدرسالاری مطلق هستیم؛ به طوری که از عصر مفرغ به بعد، نظام پدرسالاری بر سراسر خاورمیانه حاکم بوده است. گرچه ملت‌ها و اقوام گوناگون از سبک‌های تقریباً مشابهی از نظام مادرسالاری و پدرسالاری برخوردار بوده و هستند، اما شدت و حدت چنین نظام‌هایی از ملتی به ملت دیگر و حتی از قومی به قومی دیگر نیز متفاوت بوده و هست. به این ترتیب، پیشینه‌ی تاریخی و فرهنگی کُردها، این امکان را در اختیار ما قرار می‌دهد که به بررسی جایگاه زنان در اجتماعات

۱. طبق منابع معتبر تاریخی، دوره‌های تاریخی و مهم زندگی انسان عبارتند از عصر پارینه سنگی، عصر میان سنگی، عصر نوسنگی، عصر مس، عصر مفرغ و عصر آهن است. عصر پارینه سنگی ۱۵۰۰۰ تا ۱۰۰۰۰۰ سال پیش، عصر نوسنگی بین ۱۰/۰۰۰ تا ۱۵/۰۰۰ سال قبل از میلاد را در بر می‌گیرد. لازم به ذکر است که بعد از عصر آهن، دوران ماد و هخامنشی در سرزمینی که امروز ایران نام گرفته است، آغاز می‌شود.

کهن و اولیه‌ی کردها بپردازیم و سیمای واقعی زنان را از لابه‌لای ادبیات شفاهی و فولکلور غنی آن به نمایش بگذاریم. برای رسیدن به این هدف، منظومه‌های اصیل کُردی که قهرمانان آن کردها هستند و در سرزمین کردستان به وقوع پیوسته‌اند را بررسی می‌نماییم؛ زیرا در همه منظومه‌های کُردی، زنان اگر یکی از قهرمان اصلی آن نباشند، حضوری پررنگ و محشون از ماجرا و حوادث را به بار آورده‌اند. در برخی از این منظومه‌ها ما به اجتماعات و نظامهای مادرسالار برمی‌خوریم و زن را در مقام رئیس ایل و عشایر بزرگی مشاهده می‌کنیم (منظومه لاس و خزال). در تعدادی دیگر، زنان با پایگاه اجتماعی فروتر، آزادانه به عشق و مهرورزی می‌پردازند و در جوار انبوهی از مصائب و مشکلات، شریک زندگی خود را انتخاب می‌کنند (خج و سیامند، شم و شمزین). در بعضی دیگر، بر مقدرات دوران می‌شورند، از جان خویش می‌گذرند و خود را فدای معشوق می‌کنند (شور محمود و مرزینگان) و در منظومه‌های دیگر، باز زنان هستند که پای وفاداری ایستاده‌اند و در کنار سنگ مزار معشوق جان می‌دهند (مم و زین). بنابراین تحلیل سیمای زنان در این منظومه‌ها، به منظور کشف روابط و مناسبات حاکم بر فرهنگ کردها، گامی است در جهت شناسایی و پی بردن به نقش زنان در مسایل اقتصادی، سیاسی و اجتماعی و اینکه در ادبیات شفاهی (فولکلور) کُردی، چه نظام ارزشی و فرهنگی بر زنان حاکم بوده است. آنان در چنین جوامعی چگونه نقش‌آفرینی کرده‌اند و نوع نگاه به زنان چطور بوده است؟

### تعریف، پیشینه و قلمرو فولکلور

«Folklore» واژه‌ای است مرکب و ساکسونی‌تبار که از دو جزء Folk و lore تشکیل شده است. Folk به معنی مردم، عامه، گروه و توده می‌باشد فلک یا توده‌ی مردم -که پیوند و همبستگی آنها از طریق زبان، دین، ملیت، شغل و ... می‌باشد- حاملان و حافظان سنتهای فولکلوریک می‌باشند. Lore به معنی دانش، معرفت و دانستن است که در فارسی آن را به «فرهنگ توده»، «فرهنگ عامه» و «دانش عوام» ترجمه کرده‌اند. بنابراین می‌توان گفت که «Lore»، آگاهی یا سنت مشترک مجموعه یا اعضای «فولک» می‌باشد و هویت فرهنگی آن را تشکیل می‌دهد (بلوکشوی، ۱۳۸۸: ۵۶۵۵).

خصوصیه‌ی مردمی یا عامه بودن این اصطلاح، در مقابل تربیت یا فرهنگ رسمی حکومت‌ها قرار می‌گیرد؛ زیرا در کنار فرهنگ حاکم، همواره نوعی دانش و بینش وجود داشته است که از امیال، آرمان و آرزوهای مردم الهام گرفته و در زبان و فرهنگ آنان سیقل خورده است. فولکلور اساساً پدیده‌ای جدا از فرهنگ و جامعه نیست؛ زیرا از نیازهای اجتماعی جامعه‌ی خواستگاه فولکلور برمی‌خیزد و برای آنکه امیال و نیازهای جدید نیز امکان پذیرش در جامعه‌ی هدف را بیابند، باید خود را با انگاره‌ها و سنت‌های فرهنگی آن جامعه، تطبیق دهند. فولکلور نخستین بار در سال ۱۸۴۶ میلادی توسط ویلیام جان تامس<sup>۱</sup>، عتیقه‌شناس انگلیسی با نام مستعار «آمروز مرتن»<sup>۲</sup> عنوان مقاله‌ای قرار گرفت که موضوع بحث آن درباره‌ی دانش عامیانه و آداب و رسوم سنتی بود از آن پس به زبان محاوره و زبان انگلیسی راه یافت و شناسنامه‌ی فرهنگی پیدا کرد (بلوکشوی، ۱۳۸۸).

<sup>۱</sup>. Willam John Thoms

<sup>۲</sup>. Ambrose Merton

۵۵۵). فولکلور در اصطلاح به مجموعه‌ای افسانه‌ها، ضرب‌المثل‌ها، ترانه‌ها، لغزها، چیستان‌ها، رقص‌ها، پیشگوئی‌ها، اعتقادات و مراسم در مورد تولد، مرگ، ازدواج، کشاورزی، پیشگیری و معالجه بیماری‌ها و به طور کلی آداب و رسوم و عقاید رایج در میان جوامع گوناگون که به صورت شفاهی یا از طریق تقلید و تکرار از نسل به نسل دیگر منتقل می‌شود، اطلاق می‌گردد. گرچه بسیاری، فولکلور را متعلق به فرهنگ طبقات پایین دست جامعه می‌دانند (برومبرژه، ۱۳۸۶: ۱۳۲۲) و یا به قول «هیمن»، از جانب فقراء برای قدرتمندان سروده شده است (نوسکارمان، ۲۰۰۶: ۶۴)، اما معتقدند که فولکلور «عواملی را از فرهنگ اندیشمندانه می‌گیرد و بعد آن‌ها را مردمی می‌کند» (برومبرژه، ۱۳۸۶: ۱۳۲۲).

فولکلور در زمینه‌ی بعد زمانی باید در زیر سنگ آسیای گذر زمان، خرد و نرم شود و از طریق واسطه‌های انتقال شفاهی، یعنی فرد و جمع، نسل اندر نسل بگذرد و ادامه یابد با این همه، فقط قدمت و کهنگی عناصر فولکلور نمی‌تواند عامل تشخیص ماهیت فولکلور باشد. فولکلور خصلتی پویا دارد و در هر زمان ممکن است ساخته و به کار برده شود (بلومشویی، ۱۳۸۸: ۵۵۵۶). به همین دلیل است که می‌گویند: «اعمال و رفتارهای فولکلوری به مناسبت و بنابر مقتضیات تکرار می‌شود؛ یعنی آنچه یک یا چند مرتبه یا در دوره‌ی محدودی اتفاق می‌افتد فولکلور نیست و یا ابداع‌کننده و زمان شروع رفتار و اعمال فولکلوری مشخص نیست. این پدیده‌ها به وسیله عامه‌ی مردم به وجود آمده است. البته در گذشته‌ی دور مبدعی داشته، ولی به مرور ایام آن شخص فراموش شده و فقط عمل او به جا مانده است» (قرانی‌مقدم، ۱۳۷۴: ۱۶۶). صاحب‌نظران، از فولکلور به عنوان زندگینامه یا شرح حال یک ملت یاد می‌کنند؛ زیرا با مطالعه‌ی آن می‌توان به تحول فکری و اجتماعی آن ملت پی‌برد و سهم آن را در شکل‌گیری تمدن بزرگ انسانی از میراث و تمدن قدیمی، تعیین کرد. فولکلورشناسان، کارکردهای بسیاری را برای فولکلور ذکر کرده اند که از جمله آنها می‌توان به موارد زیر اشاره نمود:

۱. ایجاد همبستگی قومی و نژادی و نزدیک نمودن قومیت‌ها و ملیت‌ها به یکدیگر.
۲. فولکلور هر ملتی، در حقیقت، حافظه‌ی تاریخ سیاسی و اجتماعی آن ملت است.
۳. فولکلور را می‌توان خاستگاه و شالوده‌ی الهامات بشری در زمینه ادبیات و هنر به حساب آورد.
۴. فولکلور را می‌توان نوعی رابط فرهنگی بین نسل‌های مختلف به حساب آورد. (نشریه حدیث، ۱۳۸۴).

### ارتباط فولکلور با هویت قومی و ملی

رولان بروتون<sup>۱</sup> - که مطالعات گسترده و عمیقی در زمینه‌ی قوم‌شناسی و هویت انجام داده است - بر این باور است که انسان‌ها به صورت آگاهانه، تمایل زیادی دارند که هویت خود را در یک گروه خاص بیابند (بروتون، ۱۳۸۴: ۲۴ و ۲۳). هویت‌یابی افراد در گروه‌ها سرچشمه‌ی نیروی روانی، توازن و شکوفایی شخصیتی است. زیرا هر فردی از لحاظ ذهنی خود را متعلق به گروهی از انسان‌ها می‌داند و از این طریق

<sup>۱</sup> Ronald Berton

است که می‌توان او را به صورت عینی تعریف کرد و جایگاهش را در کل انسانیت مشخص نمود. خلعتبری لیماکی<sup>۱</sup> نیز در نوشتاری کوتاه به رابطه فولکلور با هویت ملی و قومی اشاره کرده و می‌گوید: «هویت آدمی از منابع گوناگونی سرچشمه می‌گیرد و فرد در پناه عناصر گوناگونی که به زندگی او معنی می‌بخشد، می‌تواند به درجاتی از تعادل شخصیتی دست یابد. یکی از منابع هویت بخش از دوران‌های بسیار دور، علائق قومی بوده است که نه تنها جنبه‌های شناختی فرد، یعنی باورها و ارزش‌های اساسی، بلکه مهارت‌های مادی و ابزاری و نیز لوازم ارتباطات میان فردی را تأمین می‌کند و نوعی احساس همبستگی تام با قوم و قبیله پدید می‌آورد. فولکلور یک ملت به او احساس ایمنی می‌بخشد و در عین حال، او را واجد هویتی خاص می‌کند که از اقوام و طوایف دیگر متمایز است. بنابراین مفهوم هویت قومی تنها در قیاس هویت یک قوم با اقوام دیگر معنا پیدا می‌کند. تا زمانی که عناصر هویت قومی پا بر جا باشد، احساس ایمنی روانی نیز برقرار می‌ماند. فرد خویش را در آئینه قوم می‌نگرد». بنابراین فولکلور به دلیل این که «از درونی‌ترین لایه‌های جوامع ریشه می‌گیرد و در زمان‌های گوناگون تأثیرات خود را بر روی ذهن و افکار توده مردم می‌گذارد» (بختیاری، ۱۳۸۶: ۱۲) آئینه‌ی تمام نمای هویت یک قوم یا ملت می‌باشد بدون شک ادبیات شفاهی بخشی از فولکلور یا فرهنگ عامه محسوب می‌شود و توانایی شگرفی در خلق تصویری از ملت و هویت ملی دارد. زیرا به ضبط روح ملی و تجسم ویژگی‌های منحصر به فرد یک ملت می‌پردازد. الکساندر ماتیل<sup>۲</sup> در کتاب دایره‌المعارف ناسیونالیسم خاطر نشان می‌کند که حتی در دنیای جدید نیز ادبیات، نماد هویت ملی محسوب می‌شود؛ زیرا در دنیای جدید نیز، مردم بخشی از جمع‌های بزرگ هستند و جنبه‌های مهم هویت خود را از او می‌گیرند. ولی این جمع‌ها به صورت انتزاعی حفظ می‌شوند، نه از طریق تعاملات چهره به چهره جوامع قبلی. به دلیل این فقدان رابطه‌ی مستقیم، توانایی رسانه‌ای چون ادبیات برای تصویر و اشاعه‌ی این هویت‌های مشترک، قدرت فزاینده‌ای می‌یابد (ماتیل، ۱۳۸۳: ۳۹۴).

با توجه به مباحث فوق، می‌توان گفت که فولکلور منبع مهمی برای کشف هویت اقوام و تمدن‌های می‌باشد که دارای خودمختاری زیادی در بازتولید عناصر فرهنگی و زیستی خود هستند و ارزش‌های فرهنگی مشترکی با هم داشته باشند و احساس تعلق به یک واقعیت بیرونی آنان را از دیگر اقوام، متمایز کند.

### قدمت و غنای ادبیات فولکلور گردی

از زمانی که انسان زیبایی را در طبیعت، محیط زندگی و نیز در خود احساس کرده است، به نوعی بیان ادبی، برای ابراز آن متوسل شده که در حین سادگی و بی‌پیرایگی، زیباترین و خلاقانه‌ترین اشعار و تمثیلات شفاهی را به یادگار گذاشته است. کردها به عنوان یکی از قدیمی‌ترین اقوام ساکن خاورمیانه، در سیر تکاملی فرهنگی خود دوران‌های متعددی را از سرگذرانده‌اند و تغییرات اجتماعی زیادی را تجربه

<sup>۱</sup> <http://www.hawzah.net/Hawzah/Magazines/MagArt.aspx?MagazineNumberID=۵۰۰۸&id=۲۳۶۲۲>

<sup>۲</sup> Alexander Motyl

کرده‌اند، از آن‌جا که ادبیات شفاهی هر قومی، قدیمی‌تر از ادبیات مکتوب آن است، بنابراین طبیعی است که ادبیات شفاهی کُردی نیز به مراتب قدیمی‌تر از ادبیات مکتوب آن می‌باشد.<sup>۱</sup> زیرا «تمدن هر قوم صد برابر آنچه در صفحات کتاب ثبت می‌شود، در افواه و قلوب مردمان محفوظ است که از نسلی به نسلی آن را انتقال می‌دهند».<sup>۲</sup> صدرالدین نورالدین در مورد اینکه چرا کُردها از فولکلور غنی برخوردارند، به ۵ مورد اشاره می‌کند: «۱- طبیعت کردستان زیبا و دل‌انگیز است و آدم را وادار به اندیشیدن می‌کند و دنیایی خیال‌انگیز و اهورایی را در دل می‌پروراند. ۲- سرشت و طبیعت کردستان متنوع بوده و شرایط زندگی و تنوع در کار و فعالیت (دامداری، کشاورزی، بازرگانی، صنایع دستی و...) در مقیاس وسیعی از سرزمین کُردها، تکرر فرهنگی و چندگانگی را به وجود می‌آورد. ۳- زمستان‌های سرد و طولانی همراه با شب‌های پاییز در مناطق کردنشین، فرصتی برای هم‌نشینی و هم‌اندیشی به وجود می‌آورد تا آنان حول آتش و کرسی یا در مجالس ویژه بنشینند و به حکایت‌خوانی بپردازند؛ که این امر خود به بسط و توسعه ادبیات شفاهی می‌انجامد. ۴- ادبیات کُردی چندین لهجه و زیر لهجه دارد که بر غنای زبانی و فولکلوری آن افزوده است. ۵- کمبود افراد باسواد و تاخیر در سوادآموزی و همچنین فقدان رسم‌الخط و ادبیات نوشتاری مخصوص به زبان کُردی، باعث شده که انتقال آن، نسل‌اندز نسل به صورت شفاهی باشد و دخل و تصرف در آن صورت پذیرد؛ تا جایی که اسم گوینده و صاحب اصلی آن فراموش شود و به میان ملت‌های هم‌جوار برود و آنان با تلفیق عناصری از فرهنگ خودشان، تغییراتی در آن به وجود آورده، آن را از آن خود کرده و دوباره به میان کُردها باز گردد» (نورالدین، ۲۰۰۵: ۳۲). به همین دلیل است که «مارو»<sup>۳</sup> (شرق‌شناس مشهور) می‌گوید: فولکلور کُردی تنها در میان کُردها رایج نیست، بلکه در میان ملت‌های دیگر خاورمیانه (عرب، فارس، ترک، آذربایجانی، ارمنی و آشوری) نیز رایج می‌باشد (مستفا ره- سوول، ۱۹۷۹: ۱۰). «مینورسکی» نیز بر این باور است که «ادبیات ملی یا فولکلور در میان کُردها بسیار غنی است. داستان‌ها و سرگذشت‌های ملی اصیل و مخصوص به خود بسیار دارد. از جمله قهرمانی‌های مقاومت در قلعه‌ی «دم‌دم»<sup>۴</sup> در برابر شاه عباس صفوی. کُردها با ذوق و علاقه، برای آن واقعه ترانه‌هایی سروده‌اند که یکپارچه شور و حماسه و قهرمانی است، یا ابیات شورانگیز «مَم و زین» که داستان قهرمانی‌های یکی از پهلوانان ملی کُردها به همین نام است و سینه به سینه و نسل به نسل نقل شده و می‌شود»

۱. کمال مظهر در کتاب «میزووی ته‌دی کوردی»، تاریخ ادبیات کُردی را از «بابا طاهر» تا به امروز هزار سال تخمین می‌زند و معتقد است که فاصله زمانی بین بابا طاهر تا رنسانس ادبی شمال کردستان و عده‌ای از شاعران دیالکت گوران را ادبیات مذهبی یارسان شکل می‌دهد (میزووی ته‌دی کوردی، ص ۱۰).

۲. اشاره به سخنرانی مرحوم غلامرضا رشید یاسمی در اسفند ۱۳۱۴، در باب مفهوم فولکلور و ... به نقل از کتاب در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن، اثر علی بلوکباشی، صفحه ۶۷.

۳. N. Y. Maro

۴. قلعه‌ای است در قسمت سفلی ارومیه حوالی حوزه‌ی رواندوز.



(مینورسکی، ۱۳۸۲: ۴۴). بنابراین می‌توان گفت ادبیات فولکلور کردی، یکی از ادبیات‌های غنی جهان است که حجم زیادی از بررسی‌های تاریخی و فرهنگی را که توسط شرق‌شناسان به انجام رسیده، به خود اختصاص داده‌اند. بخش عمده‌ی از این تحقیقات، مربوط به زبان و ادبیات شفاهی آنان بوده است که امروزه خوان عظیمی از فولکلور به صورت مکتوب را در اختیار داریم.

واژه‌ی فولکلور برای اولین بار در سال ۱۹۸۵ توسط «مارف برزنجی»، تحت عنوان «کرد و فولکلور» وارد زبان کردی گردید و بعدها توسط محمد توفیق وردی، عوسمان شارباژیری، طاهر توفیق به کار گرفته شد (نورالدین، ۲۰۰۵: ۸). نخستین اثری که به فولکلور کردی پرداخته است، دست‌نویسی از ۱۵ ضرب‌المثل و پند پیشینیان است که در سال ۱۷۱۱ میلادی، به دو زبان ارمنی و کردی پرداخته است<sup>۱</sup>، و بعدها تحقیقات و مطالعات گسترده‌ای توسط شرق‌شناسان و خود فولکلوریست‌های کرد صورت گرفت که شرح آن در این‌جا ممکن نیست. فولکلور آمیختگی نزدیکی با زندگی کردها دارد؛ زیرا منظومه‌سرایی تا این اواخر نیز در میان کردها مرسوم بوده است، چون آنان بسیاری از رویدادهای تاریخی خود را در قالب این منظومه‌ها ریخته‌اند. واسیلی نیکیتین<sup>۲</sup> درباره‌ی فولکلور کردها می‌نویسد: آنچه در تحقیق و مطالعه در ادبیات کردی آدم را حیرت زده می‌کند، رشد بیش از حد فولکلور آن است (نیکیتین، ۱۳۶۶: ۵۳۲).

فولکلور در زمینه‌ی اجتماعی، یک جریان ارتباطی است که در آن گویندگان نقل و شنوندگان نقل با واسطه-ی نقل به یکدیگر می‌پیوندند و یک رشته ارتباطی میان خود برقرار می‌کنند (بلوکشوی، ۱۳۸۸: ۷۰). نشر ادبیات فولکلور کردی در جوامع سنتی و فتوالی کرد، بر عهده‌ی حکایت‌خوانانی بود که از شهرت و اعتبار منطقه‌ای و گاهاً فرا منطقه‌ای برخوردار بوده و احترام و شکوه خاصی در میان مردم داشتند. آنان با تربیت علاقمندان و شاگردانی مستعد سنت حکایت‌خوانی را حفظ و آن را چون حرفه‌ای زنده نگه می‌داشتند؛ به طوریکه بعضی از آنان با استفاده از این هنر، به دربار حاکمان و فتودال‌های کرد راه پیدا می‌کردند و گل سرسبد آن حاکم و خاندان می‌شدند. به اعتقاد «همین» پیدایش رادیوی باتری در روستاها، فولکلور ادبی کردی را با چالشی جدی مواجه کرد و در معرض انقراض قرار دارد؛ زیرا اکثر حکایت‌خوانها از کار بیکار شدند و از دعوت به مجالس گرم و پر شور حکایت خانی باز ماندند (توسکارمان، ۲۰۰۶: ۶۴۵). بنابراین واسطه و کنش ارتباطی که برای اشاعه فولکلور لازم بود، کم‌کم از جامعه محو می‌شد و بین پیام دهندگان و پیام گیرندگان فاصله می‌افتاد؛ بدین ترتیب ثبت و ضبط فولکلور کردی در پاسخ به این نیاز بوده است.

**نگاهی اجمالی به پنج منظومه‌ی لاس و خزال، شسم و شسمزین، خج و سیامند، مم و زین و شور محمود و مرزینگان**

<sup>۱</sup>. این اثر که نورالدین صدرالدین در کتاب «بهر کوتیکی مه‌تله‌ی فولکلوری کردی» ص ۱۰، به آن اشاره می‌کند در آرشیو ماتناداران ارمنستان موجود است.

در میان داستان‌ها و افسانه‌هایی که به زبان کردی وجود دارند، منظومه‌ها یا «بیت»‌ها از جایگاه ویژه‌ای برخوردار دارند. این منظومه‌ها که اغلب مضامینی، عشقی، عرفانی و حماسی دارند، ریشه‌ای بس عمیق در تاریخ و فرهنگ مردم کرد دارند. در این مقاله، منظومه‌های «لاس و خزال، شم و شمزین، خج و سیامند، مم و زین و شور محمود و مرزینگان» تحلیل محتوا و بررسی می‌شوند.

منظومه‌ی لاس و خزال: این منظومه، عاشقانه و حماسی بوده و داستان دلدادگی لاس، خزال و خانزاد است. در این منظومه، ما با دو تن از زنان کرد - که بزرگ خاندان و رئیس ایل و عشیره‌ای بزرگ از عشایر کردستان بوده‌اند - مواجهیم» (فتاحی قاضی، ۱۳۷۹). یکی «خانزاد»، مشهور به «خانزادخان حریری» و دیگری «خزال» مشهور به «خزاله شوری ملا نبی» است. خانزاد، بزرگ و رئیس خاندان «حریری» و خزال همه‌کاره و نفر اول ایل «مامو دینان» است. آنان هر دو عاشق و دل داده‌ی «لاس» هستند و برای تصاحب او به رقابتی سالم و بدور از هر نوع کینه می‌پردازند.

به جرات می‌توان گفت در این منظومه، زنان، قهرمان اصلی آن هستند و نمونه‌ای از نظام زن‌سالاری در جامعه‌ی کردی است؛ ضمن آن که نام بسیاری از قبایل، ایلات و آداب و رسوم کردهای آن دوران در آن آمده است. به اعتقاد هیمن: امثال این منظومه را در تاریخ و ادب کردی و حتی همسایه‌ها نیز نمی‌یابیم. (نوسکارمان، ۲۰۰۶: ۶۴۵). او با مقایسه زنان این منظومه و زنان شاهنامه، می‌گوید: هنگامی که شاهزادگان اصیل مرد از سلسله ساسانیان محو شدند و دو تن از دختران خسرو پرویز به نام‌های آذر میدخت و پوران دخت بر تخت نشستند، مصادف با بدشگونی، پایان و افول خاندان کیانی بوده است. زیرا فردوسی اندوهگینانه می‌گوید:

شکوهی نماند در آن خاندان      که بانگ خروس آید از ماکیان

در منابعی چون «ذیل تاریخ عالم آرای عباسی»<sup>۳</sup>، زمان حیات این منظومه را به دوران شاه اسماعیل صفوی نسبت می‌دهند. زیرا طبق آنچه در این سند معتبر تاریخی آمده است، «خانزادخان حریری» به مبارزه با شاه صفوی برخاسته، اما با وساطت «احمدخان اردلان» مناقشه برطرف شده است (فتاحی-قاضی، ۱۳۷۹). در خود منظومه نیز پدر «لاس» برای تحصیل به ایالت بابان در سلیمانیه کردستان عراق می‌رود که با توجه به همزمانی دو امیرنشین بابان و اردلان، دلیل دیگری بر صحت مقطع زمانی این منظومه دارد. بنابراین، مسایل مطرح شده در این منظومه از لحاظ تاریخی بسیار جای تأمل است.

در زبان کردی به این منظومه‌ها بیت یا چریکه گفته می‌شود که واژه‌ی بیت در نزد مردم کرد، کاربرد بیشتری دارد.<sup>۱</sup>  
<sup>۲</sup> این منظومه نشان می‌دهد که نظام زن‌سالاری یا مادر شاهی تا عصر صفوی در بعضی از نقاط کردستان وجود داشته است.

<sup>۳</sup> ذیل تاریخ عالم آرای عباسی، تألیف اسکندر بیگ ترکمان، به تصحیح سهیل خوانساری، تهران، ۱۳۱۷، ص ۳۳. این کتاب مهمترین سند تاریخی درباره پادشاهان صفوی است. ذیل تاریخ عالم آراء، بعد از مرگ اسکندریک توسط احمد سهیلی خوانساری تکمیل شده است.

منظومه‌ی «شم و شمزین»: این داستان نیز که مضمون آن عاشقانه است، در منطقه‌ی موکریان، روی داده است.<sup>۱</sup> راویان این داستان معتقدند که «شم» دختر عموی «شمزین» و حدیث دلدادگی آنان به واسطه ارتباط خانوادگی بوده است. خانواده‌ی شم، ثروتمندتر از خانواده شمزین بوده‌اند، بنابراین شمزین به عنوان چوپان در خانه‌ی پدری شم مشغول به کار می‌شود. پس از مدتی، سر عاشقی این دو بر سر زبان‌ها می‌افتد. فاصله طبقاتی دو خانواده، مانع از رسیدن آنان به هم می‌شود. بنابراین شمزین از خانه پدری شم بیرون رانده می‌شود. مدت‌ها می‌گذرد، تا اینکه امیر بالکی به خواستگاری شم می‌آید و خانواده شم به او جواب مثبت می‌دهند. به همین مناسبت مجلس رقص و آواز خوانی برگزار می‌شود. شمزین نیز که از ماجرا باخبر می‌شود، خود را به آنجا می‌رساند. متن منظومه تماماً از ایات پرشوری تشکیل شده است که این دو در آن مجلس برای هم می‌خوانند و از این طریق می‌خواهند که پایبندی خود را به عشق و پیمانی که با هم بسته‌اند نشان دهند. در آخر بر خلاف دیگر منظومه‌ها - که سرانجامی تراژدیک دارند- حاضرین و از جمله خواستگاران در مقابل این سوز و گداز عاشقانه سر تسلیم فرود می‌آورند و شم را به عقد شمزین درمی‌آورند.

خج و سیامند: داستان خج و سیامند روایت واقعی دو دل‌داده است که عصر و زمان آن به روشنی مشخص نشده است.<sup>۲</sup> این داستان نیز مانند سایر داستانهای کُردی از جمله مم و زین و لاس و خزال بر سر زبانها است. این دو دل‌داده که نسبت فامیلی (دخترعمو، پسر عمو) با هم دارند. از صدای دلنشین و جذابی برخوردارند. آنان بسیاری از بیانات عاشقانه‌ی خود را با سوز و آواز برای هم بازگو می‌کنند و عاشقانه همدیگر را دوست دارند. اما به دلیل اختلاف طبقاتی که بین دو خانواده به وجود می‌آید، وصال آنها با مشکل مواجه می‌شود و سرانجام در راه این عشق برفراز کوه کیله‌سیان، فنا می‌شوند. با توجه به اصیل بودن آن، فضای داستانی این منظومه اختلاط عجیبی با سرشت و طبیعت کردستان دارد. اما داستان، سرانجامی بسیار تراژدیک دارد (ایوبیان، ۱۳۷۲).

مم و زین: مم و زین مشهورترین و در عین حال قدیمی‌ترین داستان فولکلور کُردی است. که تقریباً در همه‌ی منظومه‌های دیگر کُردی به آن اشاره شده است. این داستان روایتی حماسی-عاشقانه است و بسیاری از مسایل سیاسی و اجتماعی کُردها را نشان می‌دهد. مم یکی از پهلوانان و نزدیکان امیر بوتان<sup>۳</sup> و هم‌چنین عاشق زین (خواهر امیر بوتان) است. در آغاز، امیر با وصلت این دو موافق است اما با شیطنت-

<sup>۱</sup>. در مورد مکان داستان «شم و شمزین» دو روایت وجود دارد، یکی اینکه این داستان در منطقه سویسنایه‌تی «آشویه» بوده است و به قولی دیگر در منطقه «آلان» سردشت روی داده است. تلاش‌های نویسنده این مقاله برای یافتن متن مکتوب این منظومه، به جایی نرسید؛ بنابراین تحلیل پیام‌ها از روی نوار کاست که با صدای رسول شیرمخمو بوده، انجام گرفته است.

<sup>۲</sup>. در مورد مکان وقوع این داستان دو گونه روایت وجود دارد. یکی کیله‌سیان «مه‌باد» و دیگری جزیره‌ای در دریاچه وان در کردستان ترکیه است. در کتاب چریکه‌ی خج و سیامند به هر دوی این مکان‌ها اشاره شده است.

<sup>۳</sup>. بوتان منطقه‌ای است در کردستان ترکیه

ها و دسیسه‌چینی شخصی به نام «بکر» (منفورترین چهره‌ی این داستان) ازدواج آنان با مشکل مواجه می‌شود. این در حالی است که مم و زین، عاشقانه به هم عشق می‌ورزند. امیر توسط بکر به ماجرای عشق این دو پی می‌برد، مم را به زندان می‌اندازد ولی به دلیل واهمه از قیام مردم و بزرگان، ناچار او را آزاد می‌کند. قبل از وصلت، مم در فراق زین می‌میرد و زین به خاطر این مصیبت، نمی‌تواند زندگی بدون مم را تحمل کند و جانش را در راه عشق مم فدا می‌کند (خانی، ۱۹۶۰).

شُرمحمود و مرزینگان: شخصیت‌های اصلی این داستان نیز هم‌چون «شم و شمزین» و «خج و سیامند»، پسر عمو و دختر عمو هستند. در این داستان به منظومه‌ی مم و زین اشاره می‌شود که نشان می‌دهد این منظومه از نظر زمانی جدیدتر از مم و زین می‌باشد. مرزینگان از بچگی نامزد شور محمود بوده است و با بزرگ شدن آنان میل و علاقه این دو به هم بیشتر می‌شود؛ تا جایی که به عاشقی می‌انجامد. اما تحولات بعدی در زندگی خانوادگی این دو، مانع از وصال آنان با هم می‌شود. زیرا پدر مرزینگان از ترس اینکه ازدواج این دو، منجر به از دست رفتن قدرت ایلی از دستش شود، طرحی را برای از میان بردن شور محمود می‌ریزد. شور محمود، با شجاعت و جسارت از آن بیرون می‌آید، به همین دلیل، داستان ابعاد تازه‌تری پیدا می‌کند و در آخر سرانجامی همانند «خج و سیامند» می‌یابد (فتاحی-قاضی، ۲۰۰۷).

### روش پژوهش

تحلیل محتوا در واقع کشف محتوای پنهان داده‌ها یا واحدهای مورد تحلیل از ورای گفته‌ها، تصویرها، سمبل‌ها و ... است؛ خواه واحدها متونی نوشتاری باشند، مانند متون تاریخی، سیاسی، حقوقی و یا گزارش‌های علمی و تالیفات ادبی منثور و منظوم و ... . بدیهی است تحلیل هر یک از موارد برحسب موضوع مورد بررسی، روش‌شناسی خاص خود را می‌طلبد. در موارد بسیاری پیام‌های موجود در شکل ظاهری واژه‌ها یا داده‌های آماری و نموداری نیست، بلکه باید از ورای این داده‌ها به کشف واقعیت درون پیام‌ها و ارزیابی آنان پرداخت. در این پژوهش، با روش تحلیل محتوا، به بررسی پیام‌ها و نمادهایی پرداخته شده است که دلالت بر ویژگی‌های مثبت و منفی زنان در پنج منظومه‌ی مورد بحث دارد. سیمای زنان در منظومه‌ها را در دو مقوله‌ی بزرگ، تحت عنوان ویژگی‌های مثبت و ویژگی‌های منفی قرار داده و برای هر کدام از این دو مقوله، ۱۰ ویژگی مثبت و ۹ ویژگی منفی در نظر گرفته شده است. ویژگی‌های مثبت شامل: وفاداری، عشق ورزی، عدم وابستگی، تدبیر و دوراندیشی، آزادی عمل، شجاعت، خردگرایی، تلاش‌گری، هنرمندی و پاکدامنی است؛ و ویژگی‌های منفی شامل: تقدیرگرایی، فرمان‌برداری، عهدشکنی، وابستگی، بی‌وفایی، احساساتی بودن، بی‌تدبیری و بی‌کفایتی، حسودری و زیبایی ظاهری می‌باشد. در انتخاب ویژگی‌ها یا مقوله‌های مورد نظر، بیشتر از متن منظومه‌ها استفاده شده است. مقوله‌ها پس از استخراج از متن منظومه‌ها، تعریف شده‌اند. تعریف‌های ذکر شده، ویژه‌ی این منظومه‌ها هستند لازم به ذکر است به منظور بالابردن اعتبار و روایی تحقیق، این ویژگی‌ها، از دیدگاه مردان نیز بررسی شده است. برای مثال در جایی که صحبت از وفاداری یا بی‌وفایی زن شده، مشخص شده که اقرار به این عمل، از جانب زنان صورت گرفته است یا مردان. در تجزیه و تحلیل محتوای

پیام‌ها، منظومه‌هایی که متون بیشتری داشته‌اند تعداد پیام‌های بیشتری از آنها استخراج شده است؛ مانند «لاس و خزال و مَم و زین». در عوض، منظومه‌ی «شَم و شمزین» که متن کمتری داشته، تعداد پیام‌های کمتری از آنها استنباط شده است.

تعریف بعضی از مفاهیم و ویژگی‌های زنان

### **الف: صفات مثبت زنان**

وفاداری: در این پژوهش منظور از وفاداری پابندی در دوستی و پیمان زناشویی می‌باشد.  
عشق ورزی: منظور عاشق شدن، دل دادن و برقراری رابطه‌ی عاشقانه با معشوق است.  
عدم وابستگی: یعنی زن مستقلاً و بدون تأثیر شوهر، پدر و بزرگان قبیله، بتواند امور مربوط به خود را سامان دهد و به آنان وابسته نباشد.

تدبیر و دوراندیشی: در این پژوهش، منظور برخورداری از رأی و نظر کارساز و مشکل گشا و طرف مشورت قرار گرفتن از طرف خانواده و جامعه می‌باشد.  
آزادی عمل: یعنی این که زن در اجرای اعمال خود آزاد باشد و بتواند بدون تأثیر دیگران نظر بدهد، تصمیم بگیرد و عمل کند.

شجاعت: در این پژوهش منظور دل و جرات کاری را داشتن و از عواقب آن نهراسیدن است.  
خردگرایی: در این پژوهش منظور از خردگرایی، اعتقاد و گرایش به نیروی عقل و منطق و برخورد با رویدادها و حوادث طبق معیارهای عقلی می‌باشد.

تلاش‌گری: در اینجا منظور شرکت در فعالیت‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی می‌باشد.  
هنرمندی: منظور برخورداری از استعداد و توانایی در زمینه‌های مختلفی چون موسیقی، شعر، آوازخوانی و امور فنی و کارهای هنری است.  
پاکدامنی: در این پژوهش منظور وارستگی و عفت است و پرهیز زن از هر گونه عملی که به عفت وی لطمه بزند.

### **ب: صفات منفی**

تقدیرگرایی: در اینجا اعتقاد به قضا و قدر و این که همه چیز از پیش تعیین و نوشته شده است و ناتوانی در برابر مقدرات و تسلیم سرنوشت شدن است.  
فرمان‌برداری: منظور تحت امر و فرمان بودن و زیر سلطه امر و نهی کسی دیگر واقع شدن است؛ بدون آن که زن، از خود اختیاری داشته باشد.

عهدشکنی: منظور عدم پابندی به عهد و پیمانی که بین طرفین منعقد شده است. در این پژوهش منظور تزلزل در پیمان و شکستن عهد در مسایلی چون عشق‌ورزی، زناشویی، قراردادهای و مسایل اجتماعی است.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

وابستگی: در این پژوهش منظور این است که زن حوزه‌ی اختیار خود را کاهش دهد و ارتباط و تعلق خاطر به کسی داشته باشد.

بی‌وفایی: در این پژوهش منظور نماندن زن بر سر عهد و وفا، صرفاً در مسایل عشقی و عاطفی است. احساساتی بودن: منظور حالت کسی است که در حوادث و پیشامدها، زود بر وی اثر می‌گذارد و او را به هیجان می‌آورد و بیشتر دستخوش اثر حواس است تا عقل و نیروی منطق.

بی‌تدبیری و بی‌کفایتی: منظور عدم توانایی در تدبیر و اندیشیدن و طرف مشورت قرار نگرفتن از سوی خانواده و اجتماع است.

زیبایی ظاهری: در این پژوهش، منظور توجه بیش از حد به ظاهر زنان بدون توجه به سایر ویژگیهای دیگر اخلاقی و رفتاری آنان می‌باشد. زیبایی ظاهری به خودی خود ویژگی منفی به حساب نمی‌آید، اما در تحلیل پیامهای این منظومه‌ها، هر جا که فقط زیبایی ظاهری، بدون در نظر گرفتن سایر ویژگیها، مطرح بوده و زن را فقط به خاطر ویژگی ظاهرش تمجید و تعریف کرده‌اند، صفت یا ویژگی منفی به آن اطلاق شده است.

جدول شماره ۱: ویژگیهای مثبت زنان

جمع	منظومه										
	لاس و خزال	شمو شمزین	خجو سیامند	شور محمود و مرزینگان	ممو زین						
۱۳۶	۲۸	۸	۲۷	۲۷	۴۶	تعداد پیامها	وفاداری	ویژگیهای مثبت			
۱۰۰.۰٪	۲۰.۶٪	۵.۹٪	۱۹.۹٪	۱۹.۹٪	۳۳.۸٪	ویژگی‌های مثبت					
۲۷.۷٪	۱۳.۸٪	۲۶.۷٪	۳۲.۱٪	۳۶.۵٪	۴۶.۰٪	منظومه					
۱۵۴	۸۴	۱۰	۱۶	۲۶	۱۸	تعداد پیامها	عشق و رزق		ویژگیهای مثبت		
۱۰۰.۰٪	۵۴.۵٪	۶.۵٪	۱۰.۴٪	۱۶.۹٪	۱۱.۷٪	ویژگی‌های مثبت					
۳۱.۴٪	۴۱.۴٪	۳۳.۳٪	۱۹.۰٪	۳۵.۱٪	۱۸.۰٪	منظومه					
۱۳	۵	۳	۴	۰	۱	تعداد پیامها	عدم وابستگی			ویژگیهای مثبت	
۱۰۰.۰٪	۳۸.۵٪	۲۳.۱٪	۳۰.۸٪	۰.۰٪	۷.۷٪	ویژگی‌های مثبت					
۲.۶٪	۲.۵٪	۱۰.۰٪	۴.۸٪	۰.۰٪	۱.۰٪	منظومه					
۳۸	۱۶	۱	۱۳	۳	۵	تعداد پیامها	تدبیر و دوراندیشی				ویژگیهای مثبت
۱۰۰.۰٪	۴۲.۱٪	۲.۶٪	۳۴.۳٪	۷.۹٪	۱۳.۳٪	ویژگی‌های مثبت					
۷.۷٪	۷.۹٪	۳.۳٪	۱۵.۵٪	۴.۱٪	۵.۰٪	منظومه					
۵۰	۲۶	۴	۵	۱۰	۵	تعداد پیامها	ی				

۱۰۰.۰٪	۱۰.۰٪	۲۰.۰٪	۱۰.۰٪	۸.۰٪	۵۲.۰٪	ویژگی‌های مثبت	تلاشگری
۱۰.۲٪	۵.۰٪	۱۳.۵٪	۶.۰٪	۱۳.۳٪	۱۲.۸٪	منظومه	
۲۶	۵	۲	۸	۰	۱۱	تعداد پیام‌ها	
۱۰۰.۰٪	۱۹.۲٪	۷.۷٪	۳۰.۸٪	۰.۰٪	۴۲.۳٪	ویژگی‌های مثبت	
۵.۳٪	۵.۰٪	۲.۷٪	۹.۵٪	۰.۰٪	۵.۴٪	منظومه	
۳۴	۷	۲	۵	۰	۲۰	تعداد پیام‌ها	
۱۰۰.۰٪	۲۰.۶٪	۵.۹٪	۱۴.۷٪	۰.۰٪	۵۸.۸٪	ویژگی‌های مثبت	
۶.۹٪	۷.۰٪	۲.۷٪	۶.۰٪	۰.۰٪	۹.۹٪	منظومه	
۱۷	۳	۲	۳	۱	۸	تعداد پیام‌ها	
۱۰۰.۰٪	۱۷.۶٪	۱۱.۸٪	۱۷.۶٪	۵.۹٪	۴۷.۱٪	ویژگی‌های مثبت	
۳.۵٪	۳.۰٪	۲.۷٪	۳.۶٪	۳.۳٪	۳.۹٪	منظومه	
۱۰	۵	۰	۱	۱	۳	تعداد پیام‌ها	
۱۰۰.۰٪	۵۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۳۰.۰٪	ویژگی‌های مثبت	هزمندهی
۲.۰٪	۵.۰٪	۰.۰٪	۱.۲٪	۳.۳٪	۱.۵٪	منظومه	
۱۳	۵	۲	۲	۲	۲	تعداد پیام‌ها	
۱۰۰.۰٪	۳۸.۵٪	۱۵.۴٪	۱۵.۴٪	۱۵.۴٪	۱۵.۴٪	ویژگی‌های مثبت	بالکافنی
۲.۶٪	۵.۰٪	۲.۷٪	۲.۴٪	۶.۷٪	۱.۰٪	منظومه	
۴۹۱	۱۰۰	۷۴	۸۴	۳۰	۲۰۳	تعداد پیام‌ها	
۱۰۰.۰٪	۲۰.۴٪	۱۵.۰٪	۱۷.۰٪	۶.۰٪	۴۱.۳٪	ویژگی‌های مثبت	جمع
۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	منظومه	

### یافته‌های پژوهش:

یافته‌های پژوهش در ویژگی‌های مثبت:

**وفاداری:** یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله‌ی وفاداری با فراوانی ۱۳۶، در حدود ۲۷/۷ درصد کل پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. منظومه‌ی مم و زین با فراوانی ۴۶ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی ۸ کمترین میزان را به خود اختصاص داده‌اند.

**عشق ورزی:** مقوله‌ی عشق‌ورزی نیز با فراوانی ۱۵۴، معادل ۳۱/۴ درصد کل پنج منظومه را در بر گرفته است، که بیشترین آن به منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۸۴ و کمترین آن به شم و شمزین با فراوانی ۱۰ اختصاص یافته است.

**عدم وابستگی:** این مقوله با فراوانی ۱۳، معادل ۲/۶ درصد کل پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. منظومه - ی لاس و خزال، با فراوانی ۵ بیشترین و شور محمود و مرزینگان با فراوانی صفر کمترین مقدار آن را تشکیل داده‌اند.

**تدبیر و دوراندیشی:** این مقوله با فراوانی ۳۸، معادل ۷/۷ درصد پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. منظومه لاس و خزال، با فراوانی ۱۶ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی ۱، کمترین مقدار این مقوله بودند.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

آزادی عمل: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله آزادی عمل، با فراوانی ۵۰، معادل ۱۰/۲ درصد کل این پنج منظومه را تشکیل می‌دهد. در این میان منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۲۶، بیشترین و شم و شمزین با فراوانی ۴، کمترین درصد آن را تشکیل می‌دهند.

شجاعت: یافته‌ها برای مقوله شجاعت نشان داد که این مقوله با فراوانی ۲۶، معادل ۵/۳ درصد پنج منظومه را تشکیل می‌دهد، منظومه‌های لاس و خزال با فراوانی ۱۱ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی صفر کمترین مقدار این مقوله را دارا بودند.

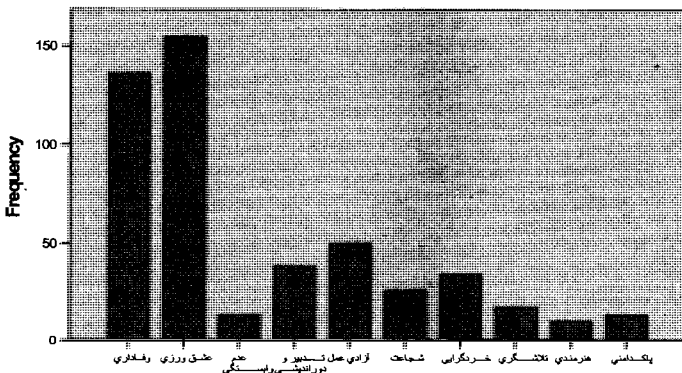
خردگرایی: یافته‌ها برای مقوله‌ی خردگرایی، نشان داد که درصد کل این مقوله در پنج منظومه با فراوانی ۳۴، معادل ۹/۶ درصد می‌باشد و منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۲۰ بیشترین و شم و شمزین با فراوانی صفر، کمترین مقدار آن را تشکیل می‌دهند.

تلاش‌گری: یافته‌ها نشان داد که مقوله‌ی تلاش‌گری، با فراوانی ۱۷، معادل ۳/۵ درصد کل این پنج منظومه را دارا می‌باشد. منظومه لاس و خزال با فراوانی ۸ بیشترین و منظومه شم و شمزین با فراوانی ۱ کمترین درصد آن را تشکیل می‌دهد.

هنرمندی: یافته‌های پژوهش برای مقوله‌ی هنرمندی، نشان می‌دهد که درصد کل این مقوله در پنج منظومه، با فراوانی ۱۰، معادل ۲ درصد می‌باشد که بیشترین آن در مم و زین با فراوانی ۵ و کمترین آن در شورمحمود و مرزینگان با فراوانی صفر است.

پاکدامنی: یافته‌های مقوله‌ی پاکدامنی، در پنج منظومه با فراوانی ۱۳، معادل ۲/۶ درصد می‌باشد که بیشترین آن در مم و زین با فراوانی ۵ و در ۴ منظومه دیگر با فراوانی ۲ بوده است.

ویژگی‌های مثبت



ویژگی‌های مثبت



# فولکلور

جمع	منظومه							
	لاس و خزال	ممو زین	شور محمود و مرزینگان	خج و سیامند	شم و شمزین	لاس و خزال		
۱۵	۳	۳	۴	۰	۵	تعداد پیامها	تقدیرگرایی	ویژگیهای منفی
۱۰۰.۰٪	۲۰.۰٪	۲۰.۰٪	۲۶.۷٪	۰.۰٪	۳۳.۳٪	ویژگیهای منفی		
۲۷.۳٪	۳۰.۰٪	۴۲.۹٪	۶۶.۷٪	۰.۰٪	۱۷.۲٪	منظومه		
۶	۲	۲	۰	۱	۱	تعداد پیامها	فرمان برداری	
۱۰۰.۰٪	۳۳.۳٪	۳۳.۳٪	۰.۰٪	۱۶.۷٪	۱۶.۷٪	ویژگیهای منفی		
۱۰.۹٪	۲۰.۰٪	۲۸.۶٪	۰.۰٪	۳۳.۳٪	۳.۴٪	منظومه		
۲	۰	۰	۰	۰	۲	تعداد پیامها	عهدشکنی	
۱۰۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی		
۳.۶٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۶.۹٪	منظومه		
۱	۰	۰	۰	۰	۱	تعداد پیامها	وابستگی	
۱۰۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی		
۱.۸٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۳.۴٪	منظومه		
۳	۰	۰	۰	۰	۳	تعداد پیامها	بی وفایی	
۱۰۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی		
۵.۵٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰.۳٪	منظومه		
۱	۰	۰	۰	۰	۱	تعداد پیامها	احساساتی بودن	
۱۰۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی		
۱.۸٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۳.۴٪	منظومه		
۲	۰	۰	۰	۰	۲	تعداد پیامها	بی تدبیری و بی کفایتی	
۱۰۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی		
۳.۶٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۶.۹٪	منظومه		
۱	۰	۰	۰	۰	۱	تعداد پیامها	حسدورزی	
۱۰۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی		

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

۱۸٪	۰۰٪	۰۰٪	۰۰٪	۰۰٪	۳۴٪	منظومه	زنجیره مفاهیم	
۲۴	۵	۲	۲	۲	۱۳	تعداد پیامها		
۰۰۰٪	۲۰۸٪	۸۳٪	۸۳٪	۸۳٪	۵۴۲٪	ویژگی‌های منفی		
۳۶٪	۵۰۰٪	۲۸۶٪	۳۳۳٪	۶۶۷٪	۴۴۸٪	منظومه	جمع	
۱۰	۷	۶	۳	۲۹		تعداد پیامها		
۸۲٪	۱۲۷٪	۱۰۹٪	۵۵٪	۵۲۷٪		ویژگی‌های منفی		
۰۰۰٪	۱۰۰۰ %	۱۰۰۰ %	۱۰۰۰٪	۱۰۰۰ %		منظومه		

جدول شماره ۲: ویژگیهای منفی زنان

### یافته‌های پژوهش در ویژگی‌های منفی:

تقدیرگرایی: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله‌ی تقدیرگرایی، با فراوانی ۱۵، معادل ۲۷/۳ درصد را در هر پنج منظومه به خود اختصاص داده است که بیشترین آن در لاس و خزال و کمترین آن در شم و شمزین بوده است.

فرمان‌برداری: یافته‌های پژوهش برای مقوله‌ی فرمان‌برداری نشان داد که این مقوله با فراوانی ۶ معادل ۱۰/۹ درصد پنج منظومه را تشکیل داده است، که بیشترین آن در شور محمود و مرزینگان و مم و زین و کمترین آن در شم و شمزین است.

عهدشکنی: یافته‌های پژوهش نشان داد که مقوله‌ی عهدشکنی با فراوانی ۲، معادل ۳/۶ فقط در منظومه لاس و خزال موجود بوده است. و بقیه منظومه‌ها هیچ پیامی در مورد آن نداشتند.

وابستگی: یافته‌ها نشان داد که مقوله‌ی وابستگی، فقط در منظومه‌های لاس و خزال، با فراوانی ۱، معادل ۳/۴ درصد موجود بوده است و بقیه‌ی منظومه‌ها پیامی در این مورد نداشته‌اند.

بی‌وفایی: یافته‌ها نشان داد که مقوله‌ی بی‌وفایی، فقط در منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۳، معادل ۵/۵ درصد وجود داشته است. این مقوله در سایر منظومه‌ها صفر بوده است.

احساساتی بودن: یافته‌ها برای مقوله‌ی احساساتی بودن، نشان داد که این مقوله فقط در منظومه‌ی لاس و خزال با فراوانی ۱، معادل ۱/۸ درصد بوده است و در بقیه‌ی منظومه‌ها صفر بوده است.

بی‌تدبیری و بی‌کفایتی: این مقوله نیز فقط در منظومه‌ی لاس و خزال، با فراوانی ۲، معادل ۳/۶ درصد می‌باشد و در بقیه‌ی منظومه‌ها صفر بوده است.

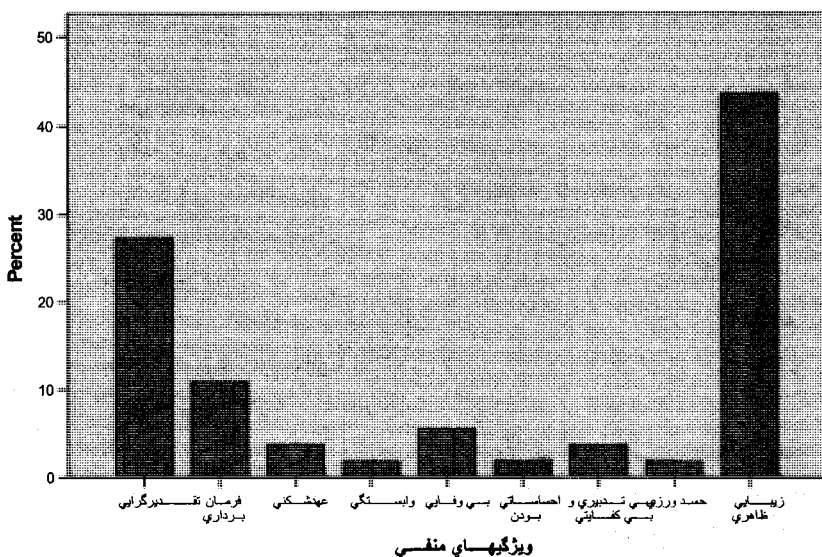
حسدورزی: مقوله‌ی حسدورزی در منظومه لاس و خزال با فراوانی ۱، معادل ۱/۸ درصد بوده است. هیچ پیامی از این مقوله در بقیه‌ی منظومه‌ها وجود نداشته است.

## فولکلور

زیبایی ظاهری: یافته های پژوهش برای مقوله ی زیبایی ظاهری نشان داد که این مقوله با فراوانی ۲۴، معادل ۴۳/۶ درصد، در همه ی منظومه ها وجود داشته است. بیشترین آن در لاس و خزال با فراوانی ۱۳ و کمترین آن در سه منظومه شم و شمزین، خج و سیامند و شورمحمود و مرزینگان با فراوانی ۲، بوده است.

### ویژگیهای منفی

### نمودار شماره ۲: ویژگیهای منفی



### بررسی ویژگیهای مثبت از لحاظ جنسیت:

۱۰ مقوله ای که تحت عنوان ویژگیهای مثبت آورده شده بودند، از لحاظ جنسیت نیز مورد بررسی قرار گرفتند. یافته های پژوهش نشان داد: که در کل ۴۹۱ پیام برای ویژگی های مثبت استخراج شده است. که سهم زنان با فراوانی ۳۸۱، معادل ۷۷/۶ درصد و مردان با فراوانی ۱۱۰ معادل ۲۲/۴ درصد بوده است. مقوله ی عشق و رزی با فراوانی ۱۰۸، بیشترین و مقوله ی پاکدامنی با فراوانی ۷ کمترین پیام- های تولید شده از جانب زنان بودند. مردان نیز در مقولات عشق و رزی با فراوانی ۴۶، بیشترین و در مقوله های شجاعت و تلاش گری با فراوانی صفر کمترین پیام ها را تولید کردند. بافته ها در جدول شماره ۳ آمده است.

### بررسی ویژگی‌های منفی از لحاظ جنسیت:

یافته‌های پژوهش نشان داد که پیام‌های تولید شده برای ویژگی‌های منفی توسط زنان با فراوانی ۳۰، معادل ۵۴/۵ درصد و مردان با فراوانی ۲۵، معادل ۴۵/۵ درصد کل پیام‌ها را تشکیل می‌دهند. مقوله‌ی تقدیرگرایی با فراوانی ۱۵ و معادل ۵۰ درصد، بیشترین مقداری بوده که از جانب زنان تولید شده و مقوله‌ی عشق‌ورزی با فراوانی ۲۰ و معادل ۸۰ درصد، بیشترین پیام‌هایی بودند که توسط زنان تولید شدند.

### بررسی پیام‌های منظومه‌ها به تفکیک جنسیت:

همان‌طور که در روش پژوهش نیز آمده است، پیام‌های موجود در منظومه‌ها به تفکیک جنسیت مشخص شده است. یافته‌های پژوهش نشان داد که زنان در مجموع با فراوانی ۳۹۸، معادل ۷۷ درصد و مردان با فراوانی ۱۱۹، معادل ۲۳ درصد پیام‌ها را تولید کردند. منظومه‌ی (لاس و خزال) با فراوانی ۱۶۵، معادل ۳۱/۵ درصد، بیشترین پیام‌ها را در جنس زنان تولید کرده است. یافته‌ها نشان داد که مردان نیز در منظومه (لاس و خزال)، با فراوانی ۳۸، ۳۱/۹ درصد بیشترین پیام‌ها را تولید کردند.

### بررسی تعداد پیام‌های مثبت و منفی در منظومه‌ها

همچنان‌که که قبلاً نیز خاطر نشان کردیم، پیام‌های منفی مربوط به ویژگی‌های منفی و پیام‌های مثبت به مربوط به ویژگی‌های مثبت است. یافته‌های پژوهش نشان داد که پیام‌های مثبت با فراوانی ۴۹۱، معادل ۸۹/۹۳ درصد و پیام‌های منفی با فراوانی ۵۵، معادل ۱۰/۰۷ درصد کل پیام‌ها را تشکیل می‌دهند. در مجموع پیام‌های مثبت نه برابر پیام‌های منفی می‌باشد.

### بحث و نتیجه‌گیری:

فریدمن<sup>۱</sup> در کتاب فمینیسم، یادآور می‌شود که زنان در فراگردهای قومی و ملی به چند طریق مشخص مشارکت دارند: در مقام بازتولیدکنندگان اقلیت قومی، در مقام بازتولیدکنندگان مرزهای گروه-های ملی و قومی، در مقام کنش‌گران اصلی در انتقال ارزش‌های جامعه، در شاخص‌های تمایزات ملی یا قومی و در مقام شرکت‌کنندگان فعال مبارزات ملی (فریدمن، ۱۳۸۶: ۱۳۵). بنابراین اگر آن را «یکی از چند کلید رازگشای قوم» به حساب بیاورند (ستاری، ۱۳۸۶: ۱)، سخنی به گزاف نگفته‌اند. ماتیل نیز زنان را هم از نظر شخصی و هم از نظر اجتماعی، حاملان نمادین هویت و منزلت به شمار می‌آورد. او معتقد است، تصویر زن -که اغلب یک مادر است- در بسیاری از فرهنگ‌ها، نماد روح جمع است؛ اعم از اینکه ماد روسیه باشد یا ماد ایرلند یا ماد هند. در فولکلور کردی نیز چنین است. اگر نگاهی به منظومه‌های کردی بیندازیم، متوجه می‌شویم که زنانی از طبقات مختلف اجتماعی، بخش عمده و اصلی منظومه‌ها را تشکیل می‌دهند و نقش بسیار مهمی در بازنمایی هویت و فرهنگ حاکم بر جامعه‌ی کردها در مقاطع

<sup>۱</sup> . Jane Freedman

مختلف تاریخی ایفا نموده‌اند (ماتیل، ۲۰۰۵: ۳۹۱). آنان در بسیاری از مناسبات اجتماعی، بر مردان پیشی گرفته‌اند؛ تا جایی که محققان بسیاری به برتری زنان در فولکلور کُردی ادعان نموده‌اند. بنابراین می‌توان گفت، زن حامل منزلت یا کرامت جمع به شمار می‌رود و بیان نقش زن و تبیین مقام وی در هر اجتماعی برای نشان دادن چگونگی تفکر آن اجتماع اهمیت بسزائی دارد و موقعیت زن در میان هر ملتی معرف شخصیت و خصوصیات اخلاقی آن ملت است. به عقیده‌ی مینورسکی -مردم شناس بزرگ- کردها از این حیث روشن‌فکرترین و آزاد اندیش‌ترین ملل مسلمان هستند و زن در میان کُردها حیاتی مثل زندگی زن در سایر کشورهای اسلامی دارد، با این تفاوت که دیدی که نسبت به زن در میان کُردها وجود دارد، کاملاً متفاوت است (مینورسکی، ۱۳۸۲: ۴۴).

نتایج حاصل از ویژگی‌های مثبت: نتایج پژوهش نشان داد، زنان در ۵ منظومه‌ی مورد بررسی، واجد بسیاری از ویژگی‌های مثبت بودند. یعنی آنان همه‌ی ویژگی‌های مثبت موجود در مقوله‌ها را دارا بودند. اما نسبت آنان در منظومه‌ها متفاوت است. در بعضی از منظومه‌ها که زن در مقام ریاست قرار دارد، جدای از یک سری خصوصیات ویژه، با مجموعه‌ای از مسایل اقتصادی، اجتماعی و سیاسی نیز روبرو بودند؛ بنابراین طبیعی است که پیام‌هایی که دلالت بر خردگرایی، شجاعت، هنرمندی و آزادی عمل است نیز در آن منظومه‌ها یافت شود. درصد این‌گونه پیام‌ها در منظومه‌هایی چون لاس و خزال و مم و زین -که سوای از جنبه عشقی، جنبه حماسی منظومه نیز مطرح است- بالاتر است؛ زیرا امکان و فرصت بیشتری برای شرکت زنان در مسایل اجتماعی، ایجاد شده است (جدول شماره ۱ و نمودار شماره ۱).

نتایج حاصل از ویژگی‌های منفی: تجزیه و تحلیل نتایج حاصل از ویژگی‌های منفی در منظومه‌های مورد بررسی، حاکی از وجود برخی از ویژگی‌های منفی در زنان است. اما میزان آن بسیار پایین است. برای مثال زیبایی ظاهری -که در تعریف ویژگی‌ها، به عنوان ویژگی منفی تلقی شده است- حایز بیشترین پیام‌ها بود. بعد از آن تقدیرگرایی و فرمانبرداری، ویژگی‌های دیگری بودند که با درصد ناچیزی بخشی از خصوصیات منفی زنان را نشان دادند. همچنین مقولات دیگری چون حسدورزی، احساساتی بودن و وابستگی، در پایین‌ترین حد ممکن قرار داشتند. یعنی برای هر کدام تنها یک پیام وجود داشت (جدول شماره ۲ و نمودار شماره ۲). در منظومه‌ی لاس و خزال -که صحنه‌ی رقابت و منازعات زنان و مردان برای تصدی ریاست و حاکمیت است- تعداد پیام‌های منفی بیش از ۵۰ درصد کل پیام‌هاست (جدول شماره ۲).

نتایج حاصل از تفکیک جنسیتی: نتایج این بخش به دو موضوع می‌پردازد: نگرش مردان نسبت به زنان و نگرش زنان نسبت به خود. این نتایج که در جدول شماره ۵ و ۴ و ۳ آورده شده است، نشان می‌دهد که زنان در کل، دیدگاه مساعد و قابل قبولی نسبت به خود و هم‌جنسان خود دارند. زیرا اکثر پیام‌های تولید شده در ویژگی‌های مثبت، از جانب زنان بوده است؛ یعنی درصد پیام‌های تولید شده توسط زنان، بیش از سه برابر مردان است. این موضوع هم به نقش اصلی و برتری آنان در منظومه‌ها برمی‌گردد

و هم نشان از رضایت از نقش‌ها و وظایفی دارد که جامعه به آنان محول کرده است. دیدگاه مردان نیز در این زمینه، قابل توجه است. زیرا حاکی از انتساب پاره‌ای از ویژگی‌های مثبت زنان از جانب مردان بوده است. گرچه در مقولاتی چون شجاعت و تلاش‌گری پیامی وجود نداشته است؛ اما در کل، مردان به برخی از ویژگی‌های مثبت زنان، از جمله پاکدامنی، وفاداری و عشق‌ورزی، با درصدهای قابل ملاحظه‌ای اعتراف کرده‌اند. بررسی دیدگاه جنسی در ویژگی‌های منفی نیز نتیجه تقریباً مشابهی داده است. با این تفاوت که اقرار به برخی از ویژگی‌های منفی از جانب زنان و مردان، اختلاف فاحشی با هم ندارند (جدول شماره ۴). در این زمینه نیز مردان هیچ اقراری به تقدیرگرایی، فرمانبرداری، وابستگی و حسدورزی زنان ننموده‌اند و درصد مقولات دیگر، از قبیل عهدشکنی، احساساتی بودن و بی‌تدبیری و بی‌کفایتی، در پایین‌ترین حد خود بوده است. تنها در مقوله زیبایی ظاهری است که مردان به آن اشاره کرده و آن را ستوده‌اند. اگر با نگرش امروزی به ستایش زیبایی ظاهری زنان نگاه کنیم، می‌بینیم که این رویکرد مورد اعتراض فمینیست‌های زن واقع شده است؛ حال اگر سه مقوله پاکدامنی، وفاداری و عشق‌ورزی را که مردان در منظومه‌ها به آن اقرار کرده‌اند، به این بحث بیفزاییم، می‌توانیم بگوییم که مردان در سه حوزه مذکور، در فکر تسلط و مالکیت بر زنان بوده‌اند. زیرا آنان می‌خواهند زنانی پاکدامن، وفادار و اسیر امیال خود را به وجود آورند، تا به الگوی زن آرمانی از دیدگاه خودشان دست یابند و از طریق ستایش زیبایی ظاهری، زنان را در گردابی فرود آورند که هم و غمشان، آرایش و کامجویی جنسی باشد؛ نه اینکه زنانی شجاع و تلاش‌گر را خلق کنند.

نتایج حاصل از مقایسه‌ی پیام‌های مثبت و منفی: جدول شماره ۶ که به این بحث پرداخته است، نشان می‌دهد که تعداد پیامهای مثبت با اختلاف بسیار زیادی که با پیام‌های منفی دارند (۹ پیام مثبت به ۱ پیام منفی)، در تمام منظومه‌ها موجودند؛ گرچه نسبت آن در منظومه‌ها یکسان نیست. نکته قابل توجه این است که در بین پیام‌های منفی نیز، نکته‌ها و گفته‌های تحقیرآمیز و ناخوشایندی که دلالت بر تحقیر و خوارشماری زنان باشد، یافت نمی‌شود. گرچه زنان موجود در منظومه‌ها به طبقات، عشایر و مناطق مختلفی از کردستان تعلق داشتند.

بنابراین می‌توان گفت که ادبیات شفاهی کردی از ظرفیت و پتانسیل زیادی در مطالعه‌ی سیمای زنان برخوردار است. این ژانر ادبی از عناصر اصیل و بادوامی تشکیل شده است که ضمن نزدیکی و همزیستی با ادیان بزرگی چون اسلام، هسته و شاکله‌ی خود را تغییر نداده و به حیات خویش ادامه داده است. زیرا تحولات تاریخی و اجتماعی تنها صورت آن را تغییر داده و به تغییر اصول و ماهیت آن نیانجامیده است. به قول مینورسکی: آنچه نباید در آن شک کرد این است که زن در میان کردها دارای شخصیت والائی است. بنابراین هیچ تعجبی ندارد اگر نام زنها را بر فرزندان اطلاق می‌کنند، به همین علت است که زنان بسیاری رهبری قوم و قبیله‌ی خود را بدست گرفته و اختیاردار آنها بوده‌اند (مینورسکی، ۱۳۸۲: ۴۴). به همین دلیل است که زنان موجود در منظومه‌ها، از چهره و سیمایی برخوردارند که با زنان امروز، متفاوتند.

آنان از آزادی عمل و حدود اختیارات زیادی برخوردارند. در عشق‌ورزی بی‌باکند و دوستان و همسرانی وفادار بوده‌اند، در کارهای فنی و هنری نقش فعال داشته‌اند. با تدبیر و دوراندیشی در اجرای امور اجتماعی کوشیده‌اند و مشاوران و مدبران جامعه خود بوده‌اند، عاقل و خردمند بوده و به هیچ وجه بزدل و ترسو نبوده‌اند. در منظومه‌های مورد مطالعه زنان موجودات مغلوب و اسیر سرنوشت نیستند، آنان در عشق‌ورزی نیز، معشوقانی پرده نشین و بی‌اراده نبوده‌اند؛ در بیان و توصیف زیبایی‌های و رشادت‌های معشوق، جسور و بی‌باک‌اند و خود نیز در برقراری رابطه‌ی عاشقانه، پا پیش نهاده‌اند. در ستایش عشق و پاکی آن نیز بی‌بهره نیستند، رابطه‌ی عاشقانه‌ی آنان خفت و خیز و تمنای تن نیست، بلکه بدون هر گونه آرایش جسمانی بوده است. ما در منظومه‌ها با زنان حسود، تنگ‌نظر، بی‌وفا، پیمان‌شکن، هرزه، وابسته، خرافاتی و بی‌اراده مواجه نیستیم. این القاب و عناوین از زبان گویندگان منظومه‌ها و حتی مردان موجود در منظومه‌ها نیز به کار برده نشده است. به همین دلیل است که در هیچ جای منظومه‌ها، زنان در شکل و هیات شر و ناپاکی ظاهر نشده‌اند. گرچه مردان موجود در منظومه‌ها نیز نگرش خاص خود را داشته و دنبال زن آرمانی خود بوده‌اند.

جمع	ویژگیهای مثبت										جمع
	پاکدامنی	هنرمند ی	تلاشگر ی	خردگرایی	شجاعت	آزادی عمل	تدبیر و دوراندیشی	عدم وابستگی	عشق ورزی	وفاداری	
۳۸۱	۷	۸	۱۷	۲۸	۲۶	۴۶	۳۵	۱۱	۱۰۸	۹۵	مرد
۱۰۰.۰٪	۱۸٪	۲۱٪	۴۵٪	۷۳٪	۶۸٪	۱۲.۱٪	۹.۳٪	۲.۹٪	۲۸.۳٪	۳۴.۹٪	
۷۸.۶٪	۵۳.۸٪	۸۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۸۲.۴٪	۱۰۰.۰٪	۹۲.۰٪	۹۳.۱٪	۸۴.۶٪	۷۰.۱٪	۶۹.۹٪	
۱۱۰	۶	۲	۰	۶	۰	۴	۳	۲	۴۶	۴۱	زن
۱۰۰.۰٪	۵۵٪	۱۸٪	۰.۰٪	۵۵٪	۰.۰٪	۳.۶٪	۲.۷٪	۱.۸٪	۴۱.۸٪	۳۷.۳٪	
۳۲.۴٪	۴۶.۲٪	۲۰.۰٪	۰.۰٪	۱۷.۶٪	۰.۰٪	۸.۰٪	۷.۹٪	۱۵.۴٪	۳۹.۹٪	۳۰.۱٪	
۴۹۱	۱۳	۱۰	۱۷	۳۴	۲۶	۵۰	۳۸	۱۳	۱۵۴	۱۲۶	جمع
۱۰۰.۰٪	۲.۶٪	۲.۰٪	۳.۵٪	۶.۹٪	۵.۳٪	۱۰.۲٪	۷.۷٪	۲.۶٪	۳۱.۴٪	۳۷.۷٪	
۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	



جدول شماره ۴: ویژگیهای منفی به تفکیک جنسیت

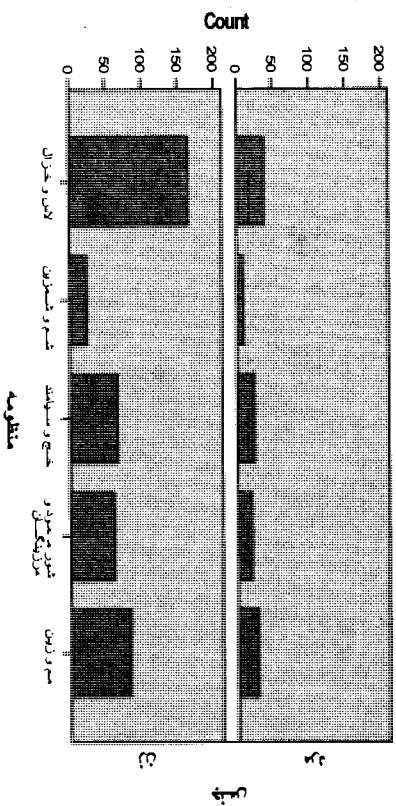
ویژگیهای منفی										تعداد پیامها	جنس
جمع	زیبایی ظاهری	حسد ورزی	بی تدبیری و بی کفایتی	احساساتی بودن	بی وفایی	وابستگی	عهدشکنی	فرمان برداری	تقدیرگرایی		
۳۰	۴	۱	۱	۰	۱	۱	۱	۶	۱۵	تعداد پیامها	زن
۱۰۰.۰٪	۱۳.۳٪	۳.۳٪	۳.۳٪	۰.۰٪	۳.۳٪	۳.۳٪	۳.۳٪	۲۰.۰٪	۵۰.۰٪	جنس	
۵۴.۵٪	۱۶.۷٪	۱۰۰.۰٪	۵۰.۰٪	۰.۰٪	۳۳.۳٪	۱۰۰.۰٪	۵۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی	مرد
۲۵	۲۰	۰	۱	۱	۲	۰	۱	۰	۰	تعداد پیامها	
۱۰۰.۰٪	۸۰.۰٪	۰.۰٪	۴.۰٪	۴.۰٪	۸.۰٪	۰.۰٪	۴.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	جنس	جنس
۴۵.۵٪	۸۳.۳٪	۰.۰٪	۵۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۶۶.۷٪	۰.۰٪	۵۰.۰٪	۰.۰٪	۰.۰٪	ویژگیهای منفی	
۵۵	۲۴	۱	۲	۱	۳	۱	۲	۶	۱۵	تعداد پیامها	جمع
۱۰۰.۰٪	۴۳.۶٪	۱.۸٪	۳.۶٪	۱.۸٪	۵.۵٪	۱.۸٪	۳.۶٪	۱۰.۹٪	۲۷.۳٪	جنس	
۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	ویژگیهای منفی	

جدول شماره ۵: منظومه‌ها به تفکیک جنسیت

جمع	منظومه					جمع			
	م و زین	شور محمود و مرزینگان	خج و سیامند	شم و شمزین	لاس و خرال		تعداد پیامها		
							تعداد پیامها	جنس	منظومه
۳۹۸	۸۲	۶۱	۶۶	۲۴	۱۶۵	تعداد پیامها	جمع		
۱۰۰.۰٪	۲۰.۶٪	۱۵.۳٪	۱۶.۶٪	۶.۰٪	۴۱.۵٪	جنس			
۷۸.۰٪	۷۴.۵٪	۷۵.۳٪	۷۳.۳٪	۷۲.۷٪	۸۱.۳٪	منظومه			
۱۱۹	۲۸	۲۰	۲۴	۹	۳۸	تعداد پیامها	جمع		
۱۰۰.۰٪	۳۳.۵٪	۱۶.۸٪	۲۰.۲٪	۷.۶٪	۳۱.۹٪	جنس			
۳۳.۰٪	۲۵.۵٪	۳۴.۷٪	۲۶.۷٪	۲۷.۳٪	۱۸.۷٪	منظومه			
۵۱۷	۱۱۰	۸۱	۹۰	۳۳	۲۰۳	تعداد پیامها	جمع		
۱۰۰.۰٪	۲۱.۳٪	۱۵.۷٪	۱۷.۴٪	۶.۴٪	۳۹.۳٪	جنس			
۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	۱۰۰.۰٪	منظومه			

جدول شماره ۶: تعداد پیامهای مثبت و منفی در منظومه‌ها

منظومه	پیامهای مثبت و منفی	تعداد پیامهای مثبت	درصد پیامهای مثبت	تعداد پیامهای منفی	درصد پیامهای منفی	درصد کل پیامها
لاس و خزال	۲۳۲	۲۰۳	۳۷/۱۷	۲۹	۵/۳۱	۴۲/۴۸
شم و شمزین	۳۳	۲۰	۵/۵۰	۳	۰/۵۳	۶/۰۳
خج و سیامند	۹۰	۸۴	۱۵/۴۰	۶	۱/۰۹	۱۶/۴۹
شور محمود و مرزبانگان	۸۱	۷۴	۱۳/۵۵	۷	۱/۲۹	۱۴/۸۴
مم و زین	۱۱۰	۱۰۰	۱۸/۳۱	۱۰	۱/۸۴	۲۰/۱۵
مجموع	۵۴۶	۴۹۱	۸۹/۹۳	۵۵	۱۰/۰۷	۱۰۰



**فهرست منابع:**

۱. ستاری، جلال (۱۳۸۶) **سیمای زن در فرهنگ ایران**، تهران، نشر مرکز.
۲. رید، ایولین (۱۳۸۳) **آزادی زنان: مسایل، تحلیلها و دیدگاهها**، مترجم افشنگ مقصودی، تهران، گل آذین.
۳. بلوکشویی، علی (۱۳۸۸) **در فرهنگ خود زیستن و به فرهنگ‌های دیگر نگریستن: سی گفتار درباره‌ی فرهنگ**، تهران، گل آذین.
۴. برومیرزه (۱۳۸۶) مقاله فلکلور از پاریس تا گیلان، مصاحبه با کریستیان، مجله فرهنگ مردم، تابستان ۸۶.
۵. ئوسکارمان (۲۰۰۶) **تحفه‌ی مظفریه زمانی کوردیی موکری**، پیشه‌کی و ساخکردنه‌وه و هینانه‌سه‌ر رینووسی کوردی: هیمن موکریانی، هه‌ولیر، ئاراس.
۶. قرائی مقدم، امان‌الله (۱۳۷۴) **مبانی جامعه‌شناسی**، تهران، ابجد، چاپ اول.
۷. مقاله‌ی فرهنگ عامه (فولکلور) نشریه‌ی **حیث زندگی**: آذر و دی ۱۳۸۴، تاریخ استفاده: ۱۳۸۸/۱۰/۲۰.
۸. برتون، رولان (۱۳۸۴) **قوم‌شناسی سیاسی**، ترجمه ناصر فکوهی، تهران: نشر نی.
۹. وبلاگ تخصصی فولکلور ایران. تاریخ استفاده: ۱۳۸۸/۱۱/۱۲. قابل دسترسی در: <http://mkhalatbari.blogfa.com>
۱۰. بختیاری، محمدرضا (۱۳۸۶) **فولکلور و ادبیات عامیانه**، ارومیه: ادبیان.
۱۱. ماتیل، الکساندر (۱۳۸۳) **دایره‌المعارف ناسیونالیسم**، جلد ۱، سرپرستان ترجمه فارسی کامران فانی، نورالله مرادی، تهران: وزارت امور خارجه.
۱۲. نورالدین، صدرالدین نورالدین (۲۰۰۵) **بهر کوتیکی مه‌ته‌لی فولکلوری کوردی**، هه‌ولیر، بلاوکراوه‌ی وه-زازه‌تی روشنبیری.
۱۳. عزالدین مصطفی رسول (۱۹۷۹) **لیکولینه‌وه‌ی نه‌ده‌بی فولکلوری کوردی**.
۱۴. مینورسکی، ولادیمیر فتودوروویچ (۱۳۸۲) **کردها، نوادگان مادها**، ترجمه جلال جلالی‌زاده، جاماسب کردستانی، نشر زیار.
۱۵. نیکیتین، واسیلی (۱۳۶۶) **کرد و کردستان**، ترجمه محمد قاضی، ج ۲، تهران، نشر .
۱۶. فتاحی قاضی، قادر (۱۳۷۹) **منظومه کُردی لاس و خزال**، تبریز، انتشارات دانشگاه تبریز.
۱۷. ئوسکارمان (۲۰۰۶) **تحفه‌ی مظفریه زمانی کوردیی موکری**، پیشه‌کی و ساخکردنه‌وه و هینانه‌سه‌ر رینووسی کوردی، هه‌ولیر: ئاراس.
۱۸. نوار کاست منظومه‌ی شم و شمزین. گوینده: رسول شیر موخ.
۱۹. ایوبیان، عبیدالله (۱۳۷۲) **چریکه‌ی خج و سیامند**، تهران: شفق.
۲۰. خانی، ئەحمەد (۱۹۶۰) **مەم و زین**، هه‌زار کردوویه به موکریانی، به‌غلدا: نه‌ج‌ج‌ج.
۲۱. فتاحی قاضی، قادر (۲۰۰۷) **گه‌نجینه‌ی به‌یتی کوردی**، سه‌رجه‌می به‌ره‌مه‌کانی قادر فتاحی قاضی، هه-ولیر، ئاراس.
۲۲. فریدمن، جین (۱۳۸۶) **فمنیسیم**، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران: آشیان.

## بیت در ادب فولکلور کردی

دکتر حسین مکائیلی \*

### چکیده:

در میان مقولات متنوع ادب فولکلور کردی، «بیت» جایگاه ویژه‌ای دارد و عمده‌ی توجه مستشرقین و پژوهشگران به این حوزه بوده است. بیت، منظومه‌ی روایی (داستانی) با مضامین حماسی و غنایی است که روایت در آن، برجسته‌تر از سایر نمونه‌های مشابه در ادب فولکلور کردی است و تفاوت‌هایی نیز با آثار دیگر از این نوع در ادبیات دیگر ملل دارد؛ همچون: نقالی و ترانه‌سرایی در ادب فارسی، عاشیق‌سرایی در میان ترک‌ها، بالاد انگلیسی، ویسه‌ی دانمارکی، رومانس اسپانیایی و بیلنای روسی.

بیت سند هویت گذشته و حلقه‌ی اتصال کردها به دیروز است. بین عناصر و مفاهیم آن معنایی هست که پیش از آن که مادی باشد، معنوی است و اگر درست و روشمند تحلیل و بررسی شوند، ارزش‌های انکارناپذیری را عرضه می‌کنند. بیت‌ها دارای ابعاد بسیار گوناگون و گسترده‌ای هستند همچون: وسعت دایره‌ی لغات کهن و اصیل، آهنگ و موسیقی، شعر و وزن، داستان و روایت، آداب و رسوم و ابعاد تاریخی، جغرافیایی، اجتماعی و... . بررسی هر کدام از این ابعاد، مستلزم صرف وقت و هزینه‌ی بسیار است و هر جزئی از آن می‌تواند به صورت کتاب یا کتاب‌هایی مستقل درآید، اما تاکنون نسبت به دنیای وسیع آنها تقریباً کاری انجام نشده است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات کردی، فولکلور، بیت

«به روی تخته سنگی سیدوانم، کاکل و مویش

پریشان در مسیر باد می‌رقصید

ولی چشمان کور من

چنان ریش بز کوهی او را دید

الهی چشم جاسوس تو نابینا

الهی بشکند دست تو بر ماشه

صدای تیر می‌آمد

پسر در خون می‌غلتید...»<sup>۱</sup>

### فرهنگ عامه (فولکلور)

امروزه فولکلور شامل حوزه‌ی وسیعی از فرهنگ است؛ از باقیمانده‌های پوشاک ملی باستان و امروز گرفته، تا شیوه‌های تهیه‌ی غذا و ظروف و حتی نقش و نگارها و بسیاری چیزهای دیگر که نشانی از خصوصیات کهن یک ملت در وسیله‌ای دست‌ساز یا اثری فکری دارد اما در مجموع، ادبیات‌شناسان جهان به آثار شفاهی یک ملت «ادبیات فولکلور» می‌گویند. این آثار که سینه به سینه و نسل به نسل منتقل و به خاطر سپرده می‌شوند، حاصل تلاش یا خلاقیت فردی خاص نیست بلکه به عنوان اثر آفریده شده توسط ملت شناخته می‌شود و چهره‌ی ساده‌ی آن (چه زبان و چه طرز ادای آن) آرم و نشان آن ملت یا زبان و دوره‌ی تاریخی خود را دارد.

«فرهنگ عامه» برگردان واژه‌ی «Folklore» است که به عنوان یک موضوع مطالعاتی و دانشی جدید در قرن نوزدهم میلادی به منصفی ظهور رسید و آن زمانی بود که عتیقه‌شناسان انگلیسی و زبان‌شناسان آلمانی به کنکاش در آداب و رسوم طبقات پایین اجتماع پرداختند. آنچه سبب ترغیب اندیشمندان به این‌گونه مباحث شد، جمع‌آوری، چاپ و نشر «افسانه‌های عامیانه» و تجزیه و تحلیل اسطوره‌ها از سوی دو برادر آلمانی به نامهای یاکوب و ویلهلم گریمر<sup>۲</sup> در سال ۱۸۱۲ م. بود. نامی که آنها برای موضوع بررسی خود به کار بردند «Volkskunde» بود که به معنای دانش و هنر عوام است (پراپ، ۱۳۷۱: ۶). سال‌ها بعد «ویلیام جان تامز»<sup>۳</sup> باستان‌شناس انگلیسی، در نامه‌ای که در تاریخ ۲۲ اوت ۱۸۴۶ م. با امضای مستعار «آمبروز مرتون»<sup>۴</sup> به نشریه‌ی انجمن ادبی لندن «آتنا نوم»<sup>۵</sup> نوشت، پیشنهاد کرد که از آن

<sup>۱</sup> - بخشی از «بیت سیدوان»، ترجمه‌ی مهندس کامل نجاری.

<sup>۲</sup> - Jacob and Willhelm Grimm

<sup>۳</sup> - William John Thomz

<sup>۴</sup> - Ambrose Merton

<sup>۵</sup> - Athenaeum c. s. burn

پس بهتر است به جای اصطلاح «تحقیقات عامیانه» کلمه‌ی «فولکلور» استعمال شود. مترجمان در برابر «فولکلور» اصطلاحات: فرهنگ مردم، فرهنگ توده، دانش عوام، حکمت عامیانه، فلسفه‌ی عوام، معرفت عامه، دانستنی‌های عوام، فرهنگ عامه، فرهنگ قومی، آداب و رسوم و اعتقادات عامه، اخلاق عامیانه، توده‌شناسی و عباراتی از این قبیل آورده‌اند. درباره‌ی قلمرو فولکلور نیز همانند ترجمه‌اش، اتفاق نظری وجود ندارد و هر دسته از پژوهشگران فرهنگ عامه در قبال این مسأله موضع خاصی دارند.

برای تقسیم‌بندی این حوزه‌ی وسیع چه باید کرد؟ کدام نظر درست‌تر می‌نماید؟ پیداست که می‌توان تقسیم‌بندی‌های متعددی صورت داد که هر یک از محورهای اصلی آن‌ها نیز شامل صدها مضمون فرعی باشد. برای دریافت زمینه و قلمرو فرهنگ عامه، بجاست به نظریه‌ی سی. اس. برن<sup>۱</sup> اشاره کنیم؛ وی معتقد است، موضوعاتی که به نام فولکلور بررسی می‌شوند در ذیل سه مدخل اصلی قرار می‌گیرند: الف: باورها و عرف و عادات؛ ب: آداب و رسوم؛ ج: داستان‌ها، ترانه‌ها و مثل‌ها. محور اصلی بحث ما در این نوشته براساس بخش سوم یعنی همان حوزه‌ی ادبیات عامیانه یا فولکلور است.

فولکلور، معدن و منشأ آفرینش‌های شاعران و نویسندگان است. اگر آبشخور همه‌ی گونه‌ها و جریان‌های ادبی را به نوعی، ادبیات فولکلور بدانیم، راهی به خطا نرفته‌ایم. زیرا همان گونه که پراپ می‌گوید: «تمامی آثار ادبی زیبا و مشهور ملل، از فولکلور سرچشمه گرفته‌اند» (پروپ، رامان، ش ۲۸، سال سوم: ۵). آن‌چه امروز به عنوان شاهکارهای ادبی و هنری در دسترس ماست، روزگاری به صورت پراکنده بر زبان نیاکان ما جاری گشته و موجود بوده است؛ بدون آنکه خود بدانند خالق این آثار چه کسانی بوده‌اند. فرهنگ عامه‌ی مردم کُردستان<sup>۲</sup> با اینکه از غنا، عظمت و ارزش خاصی برخوردار است، متأسفانه کمتر مورد تحقیق و تحلیل قرار گرفته است. کسانی هم که به آن عنایتی داشته‌اند، اغلب به گردآوری موردی آن اقدام کرده و به بررسی نقاط ضعف و قوت آن نپرداخته‌اند. برای گردآوری فولکلور و پژوهش در آن، زمینه‌های بکر و بررسی‌نشده‌ی بسیار داریم. وظیفه‌ی پژوهشگران ماست که با مطالعه و کاوش پیگیر، گوشه‌های تاریک و ناشناخته‌ی آن را روشن کنند، بشناسند و بشناساند و بدین وسیله رنگارنگی، تنوع، عظمت و غنای این فرهنگ را آشکار سازند.

### منظومه‌های فولکلوریک کُردی

در یک نگاه کلی می‌توان منظومه‌های شفاهی کُردی را به دو گونه‌ی داستانی و غیر داستانی تقسیم نمود. منظومه‌های دسته‌ی اول -که شمارشان بیشتر از نوع دیگر است- بر اساس حوادث تاریخی منطقه، مبارزات ملی و مذهبی، وقوع جنگ و کشتارهای محلی، در آمیزه‌ای با تخیل، بازسازی شده و نیز حدیث عشق‌های ناکام و دلدادگی‌های پرشور خود و دیگران است و نام عمومی «بیت» را بر خود دارند.

---

<sup>۲</sup> منظور از کُردستان، تمامی نواحی کردنشین از جمله استان‌های آذربایجان غربی، کردستان، کرمانشاه، ایلام و شمال خراسان در ایران، بخش شمالی عراق، شرق ترکیه، شمال و شرق سوریه و ارمنستان است.

منظومه‌های دسته‌ی دوم - که قالب داستانی ندارند - شامل چامه‌های بلند عاشقانه، آوازهای ملی و مذهبی، وصف زیبایی‌های طبیعت، میهن و دلدادگی جوان بوده و نام‌های مختلفی همچون لاوک (لاوژه) یا حیران، نازیزه، پاییزه، بالوره، قطار، شهو و نیو شهو و... دارند. هر کدام از این‌ها، قالب‌های تغزلی خاص خود را دارند و جزو ژانر ادبی لیریک و نیز آثار رمانتیک محسوب می‌شوند. این‌ها را قالب می‌گوییم؛ زیرا هر کدام علاوه بر داشتن آهنگ و وزن خاص، مضمون جداگانه‌ای نیز دارند (موضوع کلی‌تر از درونمایه یا مضمون است؛ موضوعات محدود ولی مضمون‌ها بسیارند برای نمونه موضوع عشق را می‌توان با مضامین مختلفی بیان کرد) این قالب‌ها دارای موضوعات غنایی هستند؛ اما مضامین مختلفی را بازگو می‌کنند. در هنگام خواندن و اجراء عبارت‌هایی در ابتدا یا پایان هر بندشان تکرار می‌شود و اغلب، نام این قالب‌ها هم برگرفته از همان عبارات آغازین یا پایانی است. مثلاً «نازیزه» با «وهره نازیز» شروع می‌شود و در ابتدای هر بند تکرار می‌شود. به علاوه همگی این قالب‌ها جنبه‌ی توصیفی دارند و درباره‌ی ابراز احساسات عاشقانه و هجران و غربت و ناکامی و... هستند و جنبه‌ی روایی را آنچنان که بیت داراست، ندارند. از تفاوت‌های دیگرشان با بیت، کوتاه و موجز بودن است؛ برخلاف بیت که روایت آن ممکن است چندین ساعت نیز به طول بینجامد. همچنین این قالب‌ها هنگام خواندن و اجرا توسط خوشخوانان با سازهای موسیقی همراه نمی‌شوند. در قدیم - برخلاف کارهای جدید اجرا شده - تنها گهگاه با شمشال (نوعی نی خاص کُردستان) همراهی می‌شدند. لازم به ذکر است که خواننده‌ها یا همان خوشخوانان معمولاً در یکی دو قالب از این قالب‌ها مهارت یافته و بدان معروف شده‌اند.

### بیت

واژه‌ی «بیت» در هیچ‌یک از فرهنگ‌های فارسی به فارسی بررسی شده (بدان معنی مورد نظر ما) نیامده است. در فرهنگ کردی - فارسی هزار (هه‌نبانه بورینه) در ذیل این مدخل به دو معنی «داستان منظوم» و «آهنگ» آمده است.

به نظر می‌رسد عنوان اصلی آن «بند» بوده باشد؛ زیرا در کتاب تحفه‌ی مظفریه، بیت «مم و زین» چنین به پایان می‌رسد: «یاره‌بی ره‌حمان به‌کر نه‌مری، به چوار رۆژان شهو به‌نده‌ی بو ساحبی ئالمانی کرد ته‌واوه»؛ یعنی «الهی رحمان بکر نمیرد که در چهار روز این بند (مم و زین) را برای آن آلمانی (منظور اسکار مان است) نقل کرد». بنابراین بعید نیست که عنوان «بند» به تدریج به «بیت» تبدیل شده باشد. امروزه بند در اصطلاح بیت‌های کُردی، قطعه‌ای است که برای بیان مطلب واحدی در طول قطعات دیگر سروده شده باشد؛ اعم از اینکه مصراع‌های آن هم قافیه باشند یا نباشند؛ یا می‌توان آن را معادل «بند» در ترجیع‌بند و ترکیب‌بند دانست.



حال تعریف بیت و بیان ویژگی‌های آن: بیت‌ها منظومه‌های شفاهی (فولکلوریک) با مضامین اساطیری، حماسی، غنایی، تاریخی، اجتماعی، اخلاقی، عرفانی و یا تلفیقی از دو یا چند مضمون هستند که به شیوه‌ی منظوم یا آمیخته‌ای از نظم و نثر ساخته می‌شوند. عنصر روایت در آنها بسیار برجسته است و جزو اشعار روایی<sup>۱</sup> محسوب می‌شوند. بعضی از بیت‌ها وزن هجایی دارند و برخی دیگر وزن شناخته‌شده‌ای ندارند؛ اما نوعی سجع و موسیقی درونی در آنها دیده می‌شود. کوتاهی و بلندی مصرع‌ها و تساوی هجاها در آن مبنا نیست. قافیه در آن نقش مهمی دارد. ساختار صوری آن در صورت نوشتاری (بر روی کاغذ) به شکل بند بند است و جملات یا مصرع‌هایی در ابتدا یا پایان هر بند آن تکرار می‌شود و نوعی ترجیع‌بند پدید می‌آورد.

هر بیت یا مجموع چند بیت در آهنگ خاصی قرار می‌گیرند و اغلب بدون همراهی با ساز، توسط «بیت‌بیز» (بیت‌گو) یا «خوشخوان» در محافل و مجالس عمومی خوانده می‌شوند. محققان، زمان پیدایش آنها را دوران طولانی فئودالیسم در کُردستان دانسته‌اند. معمولاً از هر بیت روایت‌های مختلفی در یک منطقه یا مناطق مختلف کُردستان بر سر زبان‌هاست؛ اما محتوای اغلب روایت‌ها یکی است و تا حد زیادی همچون گذشته باقی مانده است. تأثیر ادبیات و عناصر ادیان مختلف (اسلام، مسیحیت، یهودیت و...) در بیت‌ها قابل ردگیری است. بیت‌های کردی نگهدارنده و احیاکننده‌ی آداب و رسوم، معتقدات و نشان‌دهنده‌ی اوضاع تاریخی، اجتماعی، فکری، فرهنگی و سیاسی کُردها هستند؛ آنها را «آینه‌ی تمام‌نما»<sup>۲</sup>ی زندگی اجتماعی کُردها نامیده‌اند که از تجربه‌های گرانبار زندگی پر فراز و نشیب گذشته‌ی مردم کُردستان سرشارند و هم در زندگی ذهنی و هم در حیات عملی، محرک و برانگیزاننده‌اند. عناصر ظلم-ستیزی و عدالت‌خواهی و تلاش برای حصول زندگی بهتر در آنها بسیار قوی و فعال است و قهرمانان مردمی آنها، پیوسته الگوی جنبش‌های تاریخی و اجتماعی بوده‌اند. در بیت، پرده از واقعیت زندگی برداشته می‌شود و راه و رسم زندگی با تمامی ابعاد خوب و بدش نشان داده شده و برای آنها که کُردها را به خوبی نمی‌شناسند، بسیار سودمند است. هر حادثه‌ی مهم سیاسی و تاریخی، هر رویداد اجتماعی چشمگیر، هر داستان تلخ و شیرین غنایی و هر سور و شیون بزرگ که در ناحیه‌ای از کُردستان رخ داده، خوشخوانان گمنام و بی‌سواد آنها را با وزن‌های هجایی یا غیر هجایی بومی به زبانی ساده، اما پخته، ناب

<sup>۱</sup> -بیت هم جنبه‌ی شعری و تصاویر و تماییر شاعرانه دارد و هم جنبه‌ی داستانی؛ و چون داستان و ماجرای را به زبانی موزون (خواه هجایی یا غیر هجایی) روایت می‌کند می‌توان آن را «منظومه» نامید.

<sup>۲</sup> - شعر نقلی یا روایتی (Narrative Verse) از قدیم‌ترین انواع شعر است و به شعری اطلاق می‌شود که واقعه‌ای تاریخی و یا قصه و سرگذشت و حکایتی را بیان کند. اشعار روایتی را می‌توان به چند بخش تقریباً متمایز قسمت نمود: اول روایت‌های ملی و حماسی؛ دوم روایت‌های تاریخی اعم از مذهبی و غیرمذهبی؛ سوم روایت‌های عشقی و عمومی؛ چهارم روایت‌های تمثیلی و یا اخلاقی (فرهنگ ادبیات و نقد، جی. ای. کادن، ترجمه‌ی کاظم فیروزمند).

<sup>۳</sup> -عنوان «آینه‌ی تمام‌نما» (ثاونه‌ی بالاتونین) را آقایان احمد بحری و علی خضری در مقالاتی با عنوان «فولکلور چیست؟» در مجله‌ی سرو به کار برده‌اند.

و روان به نظم کشیده و آهنگی ویژه برایش در نظر گرفته و آن را «بیت» یا «بند» نامیده‌اند. روز به روز بر غنای آن افزوده و سینه به سینه به ما سپرده و از فراموشی مصون داشته‌اند.

پی بردن به تعداد دقیق بیت‌ها اگر غیر ممکن نباشد، کار آسانی هم نیست. از هر بیتی نیز که تاکنون شناخته شده و از نابودی و فراموشی در امان مانده، روایات مختلفی وجود دارد که متن چاپ یا خوانده و اجرا شده و یا اسامی آنها را می‌توان در کتاب‌ها، نشریات کردی، نوارهای کاست و سی‌دی‌های موجود در بازار نشر یافت. دکتر صفی‌زاده<sup>۲</sup> در یکی از مقالات خود اسامی بیش از یکصد بیت کردی را به ترتیب الفبایی ذکر کرده است.

از بیت‌های معروف می‌توان به این تعداد اشاره کرد: «دمدم، مم و زین، زنبیل فروش، خج و سیامند، لاس و خزال، صیدوان، ناصر و مالمال، برایموک، کاکه میر و کاکه شیخ، شیخ مند و شیخ رش، لشکری، شور محمود و مرزینگان، سعید و میر سیف‌الدین، شیخ صنعان، سوارو، شیر و کهل، محمل و ابراهیم دشتیان، زلیخا و قتول، خورشید و خاور، مهر و وفا، شیرین و فرهاد، جولندی، احمد سنگ، بهرام و گلندام، شیخ فرخ و خاتون استی».

### چند نمونه از زیبایی‌های بیت

از میان بیت‌ها برخی مشهورترند و اغلب خوشخوانان آنها را از حفظ بوده یا هستند. البته نمی‌توان از این گفته، چنین استنباط کرد که ارزش ادبی، تاریخی و... بیت‌های مشهور بیش از بقیه است؛ زیرا تنها پس از گردآوری و چاپ و تحلیل همه بیت‌ها می‌توان چنین نتیجه‌ای گرفت. ناگفته پیداست که برای آشنایی با بیت و رموز شعری و زیبایی‌های کلامی، باید آنها را به طور مستقیم و زنده از زبان بیت‌گو شنید یا حداقل متن نوشتاری آن را خواند. اما گذشته از مشکل ترجمه، به دلیل محدود بودن دامنه‌ی این نوشتار، نمی‌توان چنین کاری کرد. تنها متن یکی از بیت‌ها خود کتابی کامل خواهد شد و متأسفانه مجال نیست در چنین نوشته‌ی مختصری حتی خلاصه‌ی منثور یکی از این شاهکارها را نقل کرد.

تجسم این تصویر کار دشواری نیست: «بیت‌گو پیرمردی خوش چهره و روستایی، دستارش را تا ابروان پایین آورده، دستی بر گوش دارد و در دست دیگر تسبیح صد دانه‌اش را می‌چرخاند. صدا بر آورده و همچون کبک کوهساران، سوز درون پر جوشش را شکفتن گاه واژگان کرده و پی‌درپی می‌خواند. بسیار استادانه واژگان را جمله به جمله گردنبندی برای گردن معشوق می‌سازد. سیل اشک برگونه‌هایش جاری شده و با هیجان خاص و استادی کم‌نظیر، ظلم و بیداد، تهاجم و تاراج، شجاعت دلوران، زیبایی زیبارویان، از خودگذشتگی ایثارگران، زبون نشدن آزادگان، تالُلُ زیورآلات، وفاداری در عشق، تلاش و عزم درکار، دستِ خون‌آلوده‌ی ظالم، سینه‌های چاک زده و حتی گرمی اشک و سوز درون را همچون تصویری شفاف و واضح برای شنونده مجسم می‌کند. او را سوار بر بال خیال برای اندک زمانی به گذشته می‌برد و زندگی‌گردها را برایش مجسم می‌کند. از آرزوها و امیدها می‌گوید. حوادث خونین و دلخراش را زنده می‌کند و زندگی و سرگذشت پدران را مایه‌ی جاودانی تاریخ می‌سازد».

محمد قاضی در بخشی از «خاطرات یک مترجم» نوشته است: «آن روز، داستان بسته شدن نطفه‌ی لاس بر پشت شیر را - که بی‌اغراق یکی از شاهکارهای حماسی ادبیات جهان است - به آهنگ خواند و سپس چند بیتی از گفتگوی عاشقانه‌ی لاس و خزال را به همان آهنگ ادا کرد. خوش صدایی وی و زیبایی شعرها در آن حال خوش و فراغ بال و صفای آب و هوا و دلنشینی منظره‌ی بیشه و رودخانه چنان در آن مرد باختری آشنا با روح کرد (اسکارمان) کارگر افتاد که بی‌اختیار از جا برجست و شروع به پایکوبی و دست‌افشانی کرد و سوگند خورد که زیباتر از این حماسه‌ی عشقی را در آثار هیچ یک از بزرگان ادب اروپا از دانتته گرفته تا شکسپیر و گوته ندیده است».

نکته‌ی قابل توجه دیگر اینکه قهرمانان بیت‌ها اغلب، افرادی غیر عادی نیستند و قدرت اعجاب‌انگیزی ندارند. کوهی را به دنبال خود نمی‌کشند؛ خود را در کام ازدهای هفت سر نمی‌اندازند؛ با گرد و غباری به آسمان نمی‌روند؛ روحشان در شیشه نیست و در مقابله با دیوها قرار نمی‌گیرند؛ طلسم و جادو را باطل نمی‌کنند؛ بلکه انسان‌هایی عادی‌اند که نسبت به اطرافیان خود مزیت‌های چندانی ندارند.

تصاویر ناب شاعرانه هم در بیت‌ها فراوان است. در برخی نیز همچون «شیخ مند و شیخ رش» عناصر اسطوره‌ای و عرفانی به وضوح پدیدار است. در بیت «سوارو» می‌بینیم که دختری پشیمان از ناز و فخر فروشی به عاشق خود، این‌گونه زمزمه می‌کند:

«اکنون بالای تپه‌ها جنگ در گرفته و دلدارم زخمی تفنگِ دولول است

ای کاش دستم می‌شکست و چشمانم نابینا

چقدر برای بوسه‌ای از گونه‌هایم پرپر زد اما افسوس ندادمش

بگویند هیچ طیبی به سراغش نرود تا خود از زنگارِ حلقه و گوشواره‌ها، از عرق سینه و گردن و آب لبانم

برایش مرهمی سازم...»

بیت‌گوی دارای طبع و قریحه‌ی لطیف، نازک‌خیالی را به اوج رسانده است:

«ای کاش سرمه‌ای بودم سبحانی

پرورده‌ام می‌کردند نزد لقمانی

تا نازنینم مرا با پنجه فرخنده‌اش

به گوشه‌ی چشمانش می‌کشید

از آنجا نیز اشکی غلتان بر گونه‌هایش می‌شدم

و آنگاه که باد شمال یقه‌ی پیراهن کتانش را باز می‌گشاید

بر پستان‌هایش چشمه‌ای می‌گشتم (ترجمه و برگزیده از مجله‌ی ادبی 'سروه')

تا هر بیماری که با درد و رنج گران قطره‌ای از آن برمی‌کشید

نوشدارویش می‌شدم...»

علاوه بر این موارد، توصیفات بسیار شگفت و زیبایی در بیت‌ها هست و شنونده یا خواننده با دنیای رنگینی از تخیل روبرو می‌شود. بدین ترتیب می‌توان این نکته را هم در تعریف و شناخت بیت اضافه نمود که بیت، روایتی آمیخته با تصاویر ناب شعری است.

### منشأ، قدمت و حوزه تاریخی بیت

زمان سرودن بعضی از بیت‌های موجود را نمی‌توان بسیار دور دانست؛ هرچند که تعدادی از آنها مانند «شیخ مند و شیخ رش» و «شیخ فرخ و خاتون استی» ریشه در تاریخ ایران باستان و دوره‌های اسطوره‌-ای دارند و یا در بعضی از آنها عناصری از ادیان یهودیت، مسیحیت و بودایی و اسلام ... دیده می‌شود. اما ریشه‌ی اغلب آنها با حوادث تاریخی کردستان آبیاری شده و شاخ و برگ یافته‌اند.

از دوران صفویه و عثمانی به بعد بیت‌های زیادی باقی مانده ولی بعید نیست که پیش از آن هم بیت-گویی و بیت‌خوانی موجود و رایج بوده باشد. یکی از شگردهای تبیین قدمت بیت‌ها تحلیل اسطوره‌ای و نیز اجتماعی بیت‌هاست و گر نه حتی توجه و مذاقه در تغییرات کلمات و اصطلاحات و اسامی خاص هم کمتر راهگشاست و شاید در این خصوص نتوان به بیش از ۴۰۰ سال قبل بازگشت؛ یعنی همان دوران قدرت نمایی دو امپراتوری بزرگ صفویه و عثمانی.

متأسفانه تعصب ناسیونالیستی برخی محققان، مورخان و افراد ناآگاه، سبب شده به جای تعمق در مسائل علمی، بکوشند تاریخ و ادبی پر افتخار برای کردها بسازند و نشان دهند. آنها کاری به مدارک و اسناد تاریخی ندارند و بی‌گمان تحت تأثیر همان دیدگاه افراطی خود نمی‌پذیرند که پیشینه‌ی کردستان پر از نقاط تاریک تاریخی و حلقه‌های مقفوده است؛ بین زبان و فرهنگ امروز کردی و مثلاً زبان و فرهنگ مادی و اوستایی به راحتی نمی‌توان ارتباط برقرار کرد و حتی نتیجه‌گیری‌های مورخان بزرگی همچون "دیاکونوف" را نباید آیات منزل و قطعی دانست همان‌طور که رد کردن مغرضانه‌ی نظریات آنان نیز دور از انصاف است. همواره باید در نظر داشت که راه کاوش و پژوهش باز است. در مورد بیت‌ها هم آیا بهتر نیست بکوشیم با تحلیل فرم و ساختار و واژگان و ده‌ها جنبه‌ی دیگر بیت، نشان دهیم که چه سرمایه‌ای در اختیار داریم؟

### اصالت، تحول و اختلاف روایت‌ها

بیت‌ها در هر منطقه از کردستان با توجه به شرایط و اوضاع مکانی و زمانی و نیز گویش‌های مختلف تغییراتی یافته‌اند. اصل ماجراها شاید رویدادهایی ساده بوده، اما با توجه به ذهنیت بیت‌گویان یا بسته به شرایط، روایت‌های مختلفی از یک بیت واحد، به وجود آمده است. این تغییرات و تفاوت‌ها در روایت بیت-ها از جنبه‌های گوناگون است؛ مانند تغییر و تحول واژگان و اصطلاحات، تکرارها، تلفیق و ترکیب بخش-های بیتی با بیت دیگر و حتی تغییر آهنگ. گاه تفاوت‌ها به حدی است که در بسیاری موارد بازشناختن متن یک بیت در منطقه‌ای با همان متن در منطقه‌ی دیگر دشوار است؛ برای مثال بیت «مم و زین» در عراق با «مم آلان» در ایران (که بدین نام مشهور است) و «مم و زین احمد خانی» که آن را بازنویسی

کرده تفاوت‌های اساسی دارند؛ هم در محتوا و هم در ذکر اسامی و اماکن. با اینکه این روایات تفاوت‌های زیادی در حجم، واژه‌ها، اعداد، اصطلاحات، تصاویر و شیوهی شروع و پایان دادن، با هم دارند اما در کل محتوایشان یکی است.

پر واضح است هیچ بیتی آن‌گونه که از ابتدا بوده، به دست ما نرسیده است. به نظر می‌رسد مهمترین دلیل آن ذهنیت، علایق و دلبستگی‌های بیت‌گویان، میزان تسلط و مهارت در به نظم کشیدن روایت و قدرت به‌یادسپاری آنها باشد. چنین نبوده که خوشخوان آنچه را شنیده به تمامی به یاد بسپارد و بدون کم و زیاد برای بیت‌گوی بعدی بازگو کند، بلکه اغلب محتوای آن را به حافظه سپرده است و در صورتی که مهارتی در فن شعر داشته، حتی قافیه‌ها را نیز تغییر داده و گاه تفسیر و تعبیر خود را بر آن تحمیل و اضافه کرده، قسمت‌هایی از آن را حذف نموده و بخشی را به نظم و بخشی دیگر را به نثر ادا کرده است. عادات و اندازه‌ی فهم و میزان مهارت و اطلاعات بیت‌گویان کاملاً بر چهره‌ی بیت‌ها پیداست. بی‌اطلاعی بعضی از بیت‌گویان از تاریخ، جغرافیا و شناخت اماکن جغرافیایی و اسامی و دیگر موضوعات موجود در بیت‌ها سبب شده گاهی در روایت خود اشتباه کنند. البته این اشتباهات در روایت آنان قابل ردگیری است؛ مثلاً "رحمان بکر" (راوی بیت‌ها برای اسکارمان آلمانی) در بیت دمدم، شاه عباس صفوی را با فتحعلی شاه قاجار اشتباه گرفته است. گاهی حتی در بیت‌های کهن نام ابزار و وسایل جدید نیز به چشم می‌خورد، برای نمونه بیت‌گو در خج و سیامند تفنگی بر دوش سیامند می‌نهد حال آنکه با توجه به زمان وقوع داستان باید در دستش تیر و کمان باشد. هم‌چنین در بعضی بیت‌ها که رنگ و بوی آیین‌های پیش از اسلام دارند بیت‌گوی مسلمان بنا به خواست شنونده (که او هم مسلمان است) مقداری از ویژگی‌ها و عناصر اسلامی را وارد بیت کرده و آن را در چشم کردهای مسلمان آراسته است.

احساساتی شدن و دنبال توجیه گشتن بیت‌گو برای رویدادی خاص و واقعی در بیت، عامل دیگری است: در بیت دمدم هنگامی که خان و سوارانش سرگرم مبارزه‌اند و قلعه به دست محاصره‌کنندگان (صفویان) می‌افتد، نگاه بیت‌گو متوجه زن و بچه‌های داخل قلعه می‌شود و هنگامی که می‌بیند زنان و دختران از بالای قلعه یکی یکی خود را پایین می‌اندازند، خواست خود و شنودگانش را در این حادثه‌ی تاریخی و واقعی دخالت می‌دهد و به افسانه پناه می‌برد. برایشان پر و بال می‌سازد. آنها را به پری میدل می‌کند تا به سوی ناحیه‌ای دیگر پرواز کنند، به این امید که «خان لهپ زیرین» (پنجه طلایی) دیگری دوباره برایشان برج و بارویی محکم‌تر بسازد. یا در «مم و زین» هنگامی که «خاتوزین» در کنار «مم» به خاک سپرده می‌شود، گور از هم می‌شکافد و عاشق و معشوق از کمر به بالا به هم می‌رسند. وصال از کمر به بالا در بیت «شور محمود و مرزینگان» نیز آمده است. این امر بنا به خواست شنودگان و نشانه‌ی باورشان به عشق پاک و واقعی است. این خواست می‌تواند ناشی از ترس از شکست حتمی باشد و با این تغییر خواسته‌اند تخم امید را در دل زنده نگه دارند تا آن را روزی، روزگاری دیگر، در فرصتی مناسب و در زمینی پُر برکت‌تر بکارند و شکوفا سازند. گذشته از این نکته، هنر و ادبیات، عرصه‌ی فرار از تلخی

واقعیت‌های زندگی و جولانگاه تخیل است. پس در واقع اگر گاهی در بیت‌ها به چنین مواردی برخوردیم، نباید بی‌درنگ بر آن مهر افسانه زده و خیالی و غیر واقعی بپنداریم.

خوبی و بدی یک روایت، ارتباط تامی با استعداد شاعری و فصاحت و بلاغت و معلومات فولکلوریک و اطلاعات روز و نیز شور و حال آخرین کسی دارد که بیت از زبان وی شنیده و ضبط شده است. به نظر می‌رسد در میان روایت‌ها، روایتی بهتر باشد که فرهنگ عامه را بیشتر در برداشته و بهتر مجسم کرده باشد. شاید بتوان همین نکته را ملاک قضاوت قرار داد. و نه نزدیکی و دوری به اصل راه، که امری مبهم و نامشخص است.

در هر صورت همیشه سرنخ‌ها و عناصری در تمامی بیت‌ها هست که می‌توان برای شناسایی اصل ماجرا و نقد و تحلیل از آن بهره گرفت؛ همچون نشانه‌های اسطوره‌ای، چگونگی شروع و پایان دادن، عناصر کلامی، محیطی، جغرافیایی و بومی، آهنگ و وزن، تطبیق زمان وقوع داستان با تاریخ حکومت‌ها، امارت‌ها، شهرنشینی و ...

### روایت و منطق روایی

یکی دیگر از ابعاد بیت‌ها روایت است که از این نظر، همانند اغلب منظومه‌های روایی جهان در چارچوب داستان قرار می‌گیرند. نظریه‌پردازان علم روایت‌شناسی (Narratology)<sup>۱</sup> داستان را چنین تعریف می‌کنند: «زنجیره رویدادهایی که به شیوه‌ای عادی با یکدیگر پیوند داشته باشند» این مختصه‌ی بیت و نیز وجود تعدادی از عناصر داستانی دیگر در آنها ما را مجاز می‌کند که آنها را چون داستان‌های کردی هم نقد و بررسی نماییم.

راوی یک بیت فقط بیت‌گو نیست بلکه از زبان چند شخصیت نیز کمک می‌گیرد و هر بخش ماجرا از طریق دیالوگ شخصیت‌ها پیش می‌رود.

گفتیم که روایت، یکی از اصلی‌ترین ابعاد بیت است؛ اما باید توجه داشت که روایت بیت از منطق خاص خود پیروی می‌کند. بسیاری از رویدادها و اعمال کاراکترها، بدون منطق مرسوم داستان‌نویسی، در پی هم می‌آیند. آیا این امر از قدمت زیاد بیت ناشی شده یا اینکه حلقه‌های گمشده دارند؟ می‌توان گفت بیت‌ها را نیز باید همچون اسطوره‌ها نگریست؛ یعنی همان‌گونه که در اسطوره‌ها همه‌چیز می‌تواند علت به وجود آمدن همه‌چیز باشد، در بیت‌ها نیز چنین است. نباید از بیت انتظار داشت نوعی منطق روایی علمی امروزی داشته باشد؛ زیرا روایت زمانی است که خود زندگی نیز علمی و روشمند نبوده و مردم با دید منطقی به قضایا نمی‌نگریستند. بی‌گمان در زمان‌های دور، مردم این روایت‌ها را عمیقاً باور کرده و کمتر کسی به دنبال تحلیل منطقی رویدادها بوده است. همانگونه که هدف غایی ادبیات «تأثیر» است،

<sup>۱</sup> - «روایت‌شناسی شعبه‌ای از رویکرد علمی نسبتاً جدیدی است که دغدغه‌ی اصلی آن، شناسایی عناصر ساختاری و حالت‌های مختلف ترکیب این عناصر در روایت، شگردهای مکرر روایت و تحلیل انواع گفتمان در روایت می‌باشد. (فرهنگ اصطلاحات ادبی سیماداد)

اصل مهم بیت‌خوانی نیز تأثیر داستان و رویداد در ذهن و خاطر شنونده است و ذهنیت عامه‌ی مردم برای پذیرفتن چنین روایاتی کاملاً آمادگی داشته است و روا نیست امروزه منطق تجویزی جدید داستان‌نویسی را بر منطق روایی بیت تحمیل کنیم.

### **خوشخوانان (بیت‌گویان)**

در هنر بیت‌گویی یا بیت‌خوانی، روایت‌کردن استادهای یک رویداد اجتماعی که فراز و نشیب تاریخی کردها را نشان دهد، دارای اهمیت فراوانی است؛ به ویژه اگر در نظر بگیریم راوی، فردی درس خوانده نیست که از راه مطالعه و کتابخوانی و نویسندگی زمینه‌ی قبلی این‌گونه گفتار در وی به وجود آمده و در شیوه‌ی داستان‌پردازی تخصص و توانایی کسب کرده باشد و بتواند پیشامدهای زندگی شخصیت‌ها را در بیت با مهارت چشمگیری تجزیه و تحلیل نموده و سپس خطوط اصلی آن را ترسیم نماید. خوشخوانان در حقیقت تنها از روی صفای خاطر، افکار عالی را در قالب بیت گنجانده‌اند.

آنها مورخان، حافظان و راویان تاریخ، آداب و رسوم و خاطره‌ی قومی مردم خویشند و این میراث فرهنگی را همچون گوهری تابناک به ما سپرده‌اند. آنان را باید آخرین بازماندگان سنت خنیاگری دانست که متکی به روایات شفاهی هستند و به عنوان راوی سنت‌ها و ارزش‌های قومی و ملی و بدیهه‌سرا ناگزیر بوده‌اند حافظه‌ای قوی داشته و بر شیوه‌های سخن‌گویی و آهنگ‌های خاص مسلط باشند. خوشخوان از شاعر جداست. او معمولاً آوازخوان است و اشعار و داستان‌ها را به آواز می‌خواند، همچنان که خنیاگران باستان چنین نقشی داشته‌اند. آنها در روایت و توصیف خصایص و سرگذشت قهرمانان تبحر بسیار داشته و توانسته‌اند وقایع تاریخی و اجتماعی را به زبان بیت بازگو کنند. اشتیاق وافر آنان به هنرشان گاهی وادارشان می‌کرد ماه‌ها و حتی سال‌ها به دنبال بیت‌گوی مشهوری از روستایی به روستایی و از منطقه‌ای به منطقه‌ای بروند؛ زیرا بیت‌گویان مشهور در شش ماهه‌ی دوم سال، ناحیه به ناحیه روستاها را زیر پا می‌گذاشتند و در هر روستایی یکی دو شب را به بیت‌خوانی می‌گذراندند و شاگرد و نوآموزی که تنها با یک بار شنیدن نمی‌توانست بی‌بی را به خاطر بسپارد، ناگزیر از به دنبال استاد رفتن می‌شد.

در قدیم، خان‌ها و حکام محلی بیت‌گو و حکایت‌خوان داشتند و به آنها حقوق ماهانه یا سالانه (که بیشتر، کالا یا گندم و حبوبات بوده) می‌دادند. بیت‌گو تلاش می‌کرد فرزندش را نیز وارد این کار کند؛ زیرا هنرش مایه‌ی معاش نیز بود. اما امروزه به دلایل زیادی، از جمله پیشرفت امکانات صوتی و تصویری و نیز دگرگون شدن ساختارهای اجتماعی، کسی سعی در امرار معاش توسط بیت‌گویی ندارد. پیداست که زنان و مردان بیت‌خوان در شرایط زمانی قدیم به سبب کمبود امکانات سرگرمی، جایگاه ویژه‌ای داشته و به تناسب شرایط و موقعیت در سرای اربابی یا «دیوه‌خان»<sup>۱</sup>، مساجد روستاها، قهوه‌خانه‌های شهر،

– «دیوه‌خان» یا دیوان خان مجلس عمومی دهکده، اتاق میهمان اعیان و اشراف (فرهنگ کردی – فارسی هزار)

مجالس بزم و رزم و کار به آواز خوش، بیت‌ها را می‌خواندند. درباره‌ی چگونگی اوضاع و احوال و پایگاه اجتماعی آنان در جامعه، مقدمه‌ای که استاد «هیمن» بر تحفه‌ی مظفریه نوشته، خواندنی است. از بیت‌گویان و خوشخوانان معروف می‌توان «علی کردار، علی بردشانی، رحمان بکر موکریانی، فقیه طیران، عباس مربوکران، محمد خزالی، هه‌لکه‌تی، خرنال، حسین ششه، کاک حه‌مه‌دی آغا و رسول مینایی» را نام برد. بیشتر این هنرمندان اکنون زنده نیستند و سرگذشتشان اغلب با افسانه‌ها آمیخته است.

### **بیت‌ها، شرق‌شناسان و پژوهشگران**

بر اساس منابع موجود، نخست «اسکار مان»<sup>۱</sup> آلمانی متوجه اهمیت بیت شد. او در سال ۱۹۰۳ یا ۱۹۰۴ م. به مهاباد آمد و پس از آشنایی با دنیای عمیق، اسرارآمیز و پرسوز و گداز بیت‌های کردی-از راه ترجمه- تصمیم گرفت خود کردی بیاموزد تا زیبایی و لطف بیان مستقیم را دریابد. بنابراین مشتاقانه از میرزا جواد، روحانی جوانی که اندکی انگلیسی هم می‌دانست کمک گرفت و در مدت یک‌سال و نیم کردی ناحیه موکریان را به خوبی فراگرفت. پس از آن بیت‌ها را مستقیماً از بیت‌گویی به نام «رحمان بکر موکریانی» می‌شنید و با آوانگاری لاتین به نگارش در می‌آورد. در بازگشت به آلمان، میرزا جواد<sup>۲</sup> را نیز با خود برد و ۱۷ بیت و ۶ قصه را به همراه دستور زبان مختصر کردی به آلمانی تحت عنوان «لهجه‌ی کردان موکری» با تلفظ و خط لاتین در سال ۱۹۰۶ م در برلین منتشر ساخت (Mann, ۱۹۰۶). در مقدمه‌ی کوتاه فارسی که بر کتاب نوشته، آن را به پاس توجهات ویژه‌ی مظفرالدین شاه، «تحفه‌ی مظفریه» نامیده است. در سال ۱۳۵۳ ه.ش «استاد هیمن» با رسم‌الخط کردی و پیرایشی نو از اصل کتاب به دست داد.

از دیگر مستشرقان و محققان خارجی غیر کُرد که درباره‌ی بیت‌ها تحقیقاتی انجام داده یا آثاری دارند می‌توان از این افراد نام برد: «روژه لسکو، رودینکو، مافون لوکوک، واسیلی نیکیتین، ابوودیان، الکساندر ژابا، اوژن پریم، آلبرت سون، ماکاس، اس. ویکاندر، دی. ان. مکنزی، آ. ام. روسل، آ. برونل، سوتسین، ر. پ. توماس بویس، مینورسکی و...». علاوه بر این محققان خارجی، کُردهای ایران، ترکیه، عراق، ارمنستان، سوریه، روسیه و... در این زمینه کوشش‌هایی به عمل آورده‌اند که از جمله‌ی ایشان این بزرگان هستند: شادروان «هیمن، قادر فتاحی قاضی، احمد بحری، عبیدالله ایوبیان، عزیز ابراهیمی، علی خضری، سیدمحمد صمدی، پروفیسور قناتی کوردو، پروفیسور جاسمی جلیل، جمیله جلیل، حاجی جُندی، عرب

Oskar Mann-<sup>۱</sup>

<sup>۲</sup>- میرزا جواد در آلمان اقامت گزید و پس از ازدواج با زنی آلمانی موفق به اخذ درجه‌ی دکترای حقوق و قضاوت شد. سپس به ایران بازگشت و چون فرزندی نداشت «محمد» برادر زاده‌ی خود را به فرزندی قبول کرد و در دارالفنون به تحصیل گماشت. این محمد پس از اخذ لیسانس حقوق، به ادبیات روی آورد و مترجمی موفق شد. او کسی نیست جز محمد قاضی که او را به عنوان یکی از موفق‌ترین مترجمان ایرانی می‌شناسیم.



شامیلوف (شهو)، چاچان میرو اسعد، عسکر باکو، عسکر شامیلو، زمرد شفیع آوا، امیر کامران بدرخان، ای اودال» و دهها محقق ارجمند دیگر.

با این همه، تمامی آنچه تاکنون درباره‌ی بیت‌ها توسط مستشرقین و پژوهشگران نوشته و ضبط شده، در دسترس کسی که می‌خواهد در این باره چیزی بنویسد نیست؛ زیرا بسیاری از این آثار حتی ترجمه یا چاپ نشده‌اند. به علاوه، آنچه تاکنون در داخل و خارج گُردستان از پیاده کردن بیت‌ها بر کاغذ یا چاپ و ترجمه‌ی آنها انجام شده و تعدادشان به بیش از ۵۰ بیت می‌رسد، در مقابل آنچه هنوز روی چاپ به خود ندیده، تنها بخش بسیار ناچیزی به شمار می‌آید. «متون اغلب این بیت‌ها [چاپ شده] را می‌توان در مجموعه‌ها و آثار محققین زیر یافت. اسکارمان (در تحفه‌ی مظفریه، ۱۷ بیت) عبیدالله ایوبیان (چریکه‌ی کوردی، تبریز ۱۹۶۱م، چریکه‌ی خج و سیامند)، قادر فتاحی قاضی (مهر و وفا، شیخ صنعان، بهرام و گل اندام، شور محمود و مرزینگان، شیخ فرخ و خاتون استی، سعید و میرسیف‌الدین بیگ، همگی چاپ دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز)، پیرمرد (دوازده سوار مریوان، چاپ سلیمانیه، عراق ۱۹۳۵ م)، گیوی موکریانی (زنبیل فروش، هه‌ولیر، عراق ۱۹۶۷م)، مکری (بیژن و مینزه، پاریس ۱۹۶۶م)، جگرخون (به‌سهراتیه سیوه‌داری، دمشق، ۱۹۶۵م)، جندی، سوتسین، بویس، مینورسکی، کیوان پور مکری، امیر کامران بدرخان، هربرت اولن، دفالگایروله، ژویس بلو و...» (ت: فتاحی قاضی، ۱۳۶۷) در زمینه‌ی تحقیق و بررسی بیت‌ها تاکنون فقط به چاپ متن آنها اکتفا شده نه تحلیل و بررسی محتوایی و... البته دو اثر قابل توجه یکی با عنوان «ژیلهمو» (ولیانی، ۱۳۸۳) از عزیز ولیانی و دیگری «پیکهات‌ه‌ی به‌یتی کوردی» (محمودزاده، ۱۳۸۱) از رهبر محمود زاده به بازار کتاب آمده است.

علاوه بر آنچه گفته شد بعضی از بیت‌ها به تمامی به صورت رمان درآمده‌اند مانند رمان «دمدم» از عرب شامیلوف؛ و تعدادی از آنها نیز ناشیانه و ناقص به صورت داستان‌های عامه‌پسند درآمده و برخی در لباس شعر، بازسازی شده‌اند. اما جز تعداد انگشت‌شماری از این سری آثار، بیشتر آنها غیر اصولی و تنها از سر دلسوزی بازنویسی شده‌اند. این کار مانند این است که مجسمه‌ی عتیقه‌ی نفیسی را خرد کرده و سپس از خاک آن مجسمه‌ای نو بسازیم و ادعا کنیم اصل است.

در میان شاعرانی که بیت‌ها را دستمایه‌ی کار خود کرده‌اند، «احمد خانی» از ستاره‌های تابناک آسمان ادب گردی است که در قرن یازدهم هجری (۱۰۶۱ هجری یا ۱۶۵۰ میلادی) در شهر بایزید ترکیه به دنیا آمد. غیر از کتاب‌های لغت و اصول و عقاید او، مهمترین اثرش مثنوی «هم و زین» است که به عنوان شاهکار ادبی کردها شناخته شده و به چندین زبان از جمله روسی، انگلیسی، آلمانی و عربی ترجمه و چاپ شده است. نخستین بار «اوژن پریم» و «آلبرت سون» در سال ۱۸۹۰ م. آن را با نام «مجموعه داستان و شعر گردی» به آلمانی ترجمه کردند. از میان شاعران الهام گیرنده از بیت‌ها تنها خانی توانسته بیت مم و زین را به صورت شعری شاهکار درآورد، با این حال به دلیل اینکه بیت دارای شیوه‌ی شعری خاص خود است و ظرافت‌ها و زیبایی‌هایی دارد که در تبدیل آن به وزن عروضی - حتی اگر زبان هم

کردی باشد- از بین خواهد رفت. خانی هم نتوانسته به تمامی، همه‌ی ابعاد زیبایی فولکلوریک این اثر را حفظ کند و در شعر بگنجانند. او از سر ناچاری، ابعاد ذاتی بیت را فدای فنون و صناعات شعری و عروضی و نیز اوضاع سیاسی زمان و مکان خود کرده و صداآلودگی بدیهی است که همه‌ی تصاویر و استعارات و تشبیهات زیبایی به کار رفته در بیت را -که زبان و نیز وزن خاص خود را داراست- نمی‌توان در قالب محدود وزن و مصرع عروضی ریخت و در عین حال شکوه آن را نیز حفظ کرد. منظور این نیست که چنین کاری امکان ندارد، اما به هر حال اگر بتوان همه‌ی شکوه و زیبایی بیت را در اثری عروضی پیاده کرد توانایی بسیار بالایی می‌خواهد. بیشترین دغدغه‌ی شاعر عروضی، زیبایی فرم شعر است نه حفظ واژگان اصیل، اصطلاحات خاص و ریزه‌کاری‌های متن اصلی. راست است که مم و زین خانی شاهکاری ادبی است و در عصر خود باعث انقلابی در ادبیات کردی شد، اما چرا آنطور که باید در میان مردم نفوذ نیافت و آنها همچنان بیت‌های اصیل و شیوه‌ی شعری خاص آن را می‌پسندند نه اثری عروضی چون مم و زین خانی را؟<sup>۱</sup>

### تعیین ژانر ادبی بیت

آثار ادبی هر زبانی را بر اساس محتوا از زمان ارسطو به بعد به چهار بخش حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی تقسیم کرده و ژانرها یا انواع ادبی (Literary Genres)<sup>۲</sup> نامیده‌اند. امروزه ژانرهای فرعی زیادی وجود دارد؛ زیرا با نگرش علمی امروزی در طبقه‌بندی آثار ادبی، با زایش ژانرها و طبقه‌بندی‌های جدید روبرو هستیم.

در طبقه‌بندی انواع ادبی از لحاظ محتوا و موضوع و ماده، تفاوت قالب‌های ادبی تأثیر چندانی ندارد، چنانکه برای مثال حماسه یا شعر تعلیمی -که به لحاظ متمایز بودن موضوع و معنا به دو نوع متفاوت ادبی تعلق دارند- محدود به قالب خاصی نیستند. همچنین در ادبیات فارسی و کردی در قالبهای قصیده، مثنوی و... نیز می‌توان موضوعات حماسی یا تعلیمی و غیره را وارد و مطرح کرد. و اما ژانر بیت کردی: بیت مم و زین اگر چه روایتی عاشقانه را بازگو می‌کند اما در جای جای آن، پندها و حکمت‌هایی نهفته است. زنبیل فروش (که تا حدی شبیه داستان یوسف و زلیخا اما دردناکتر از آن است) موضوعی عرفانی دارد؛ اما سرشار از مسائل حکمی و فلسفی نیز هست (ژانر تعلیمی). جولندی و دمدم را بیت‌های حماسی می‌دانیم اما در آنها غنا و تعلیم نیز دیده می‌شود. اغلب بیت‌ها از هر نوع ادبی مختصاتی را در خود دارند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که بیت، قالبی است با یک محتوا یا محور اصلی غالب که موضوعات فرعی نیز در کنار آن گنجانده شده است همان گونه که بیشتر آثار بزرگ ادبی مانند حماسه‌ی

<sup>۱</sup> - قصد نداریم شاهکار خانی تخطئه کنیم و بی‌ارزش بدانیم زیرا در این صورت به ناآگاهی و تعصب خود -درباره‌ی کار عظیمی که این بزرگ‌مرد ادب کردی بدان دست یازیده- حکم کرده‌ایم. برای مطالعه‌ی بیشتر رک: مقدمه‌ی «مهم و زین»

<sup>۲</sup> - «نوع» برگرفته از واژه‌ی «Genre» فرانسوی به عنوان اصطلاحی خاص برای نوع ادبی پذیرفته شده است. (فرهنگ اصطلاحات ادبی، سیما داد)

جاوید فردوسی و مثنوی مولانا و... چنین‌اند. بیت‌ها را نیز در چنبره‌ی یک ژانر مشخص نمی‌توان محدود کرد. علاوه بر این نکته «شعر و ادب عامیانه به طور کلی... خود می‌تواند به عنوان نوعی مستقل در ردیف انواع ادبی یک زبان مطرح شود و مورد بررسی قرار گیرد» (رزمنجو، ۱۳۷۴: ۱۳۶). از این دیدگاه نیز بیت‌ها را که جزو آثار ادبی فولکلور محسوب می‌شوند (در زیر مجموعه‌ی ادب فولکلور کردی) باید همچون ژانری مستقل، مطالعه و بررسی کرد.

### راهکارها و پیشنهادها

اکنون که تا حد کمی با دنیای وسیع بیت آشنا هستیم، چه باید کرد؟ برای بررسی و شناخت بهتر آن چه راه‌هایی در پیش داریم؟ از چه زوایایی باید به آنها بنگریم و در کدام حوزه‌های ادبیات و علوم دیگر آنها را مورد کاوش قرار دهیم؟ با مطالعه‌ی کتاب‌ها و منابع موجود در دسترس نگارنده و نیز مصاحبه با استادان فن و محققین بزرگواری که برقراری ارتباط با آنها میسر شد، در کل می‌توان مباحث زیر را در خصوص بررسی و شناخت بیت بر شمرده و عنوان کرد:

اولین گام در این کار، ضبط و گردآوری و چاپ بیت‌هاست. بیت، اثری شفاهی و فولکلوریک است و آفتاب عمر آخرین نسل بیت‌گویان ما در حال افول است و پیداست که با گذشت هر روز و مرگ یکی از آنها، دهه‌ها اثر بی‌بیدل را از دست خواهیم داد. تا زمانی که همه بیت‌های باقی‌مانده تا امروز و روایت‌های مختلف از هر بیتی را در دسترس نداشته باشیم، نخواهیم توانست قضاوت درستی در مورد آنها داشته باشیم. پس از آن نوبت دسته‌بندی این آثار است؛ زیرا مدارک و اسناد بدون طبقه‌بندی، جز مشتی اطلاعات که باعث سردرگمی می‌شود چیزی نیست. به نظر می‌رسد کار اصلی پژوهشگر بیت از اینجا آغاز می‌شود؛ یعنی هنگامی که بیت‌ها را با همه‌ی روایت‌هایشان در دسته‌های مختلف مقابل خود داشته باشد. دسته‌بندی بیت‌ها می‌تواند از دیدگاه‌های مختلف صورت گیرد از جمله از دیدگاه شعر، داستان، موسیقی، قدمت، موضوع و... .

پس از تقسیم‌بندی، در بررسی هر دسته می‌توان در این زمینه‌ها تحقیق کرد: از دید شعر بیت‌ها را بینیم و آشکار سازیم که آیا بیت شعر است؟ اگر شعر است بر چه وزن یا اوزانی؟ آیا هجایی است؟ آیا می‌شود وزن‌های کهن پیش از اسلام را در آن یافت؟ و به طور کلی هر آنچه در حوزه‌ی بررسی شعر با آن سر و کار داریم مانند تشبیهات، استعارات، تمثیلات، خلاقیت هنری سرایندگان، تأثیر بر شعر نو و... . از دیدگاه داستان‌نویسی آنها را بنگریم و عناصر داستانی مانند درونمایه یا تم، پیرنگ، شخصیت، زاویه-ی دید یا راوی، صحنه، گفتگو، کشمکش، لحن، سبک و مهمتر از همه روایت را در آنها بررسی و تبیین کنیم.

از دیدگاه مکاتب و جریان‌های ادبی به تحقیق در آنها بپردازیم و در مورد منشأ پیدایش آنها، تأثیر بر ادب ملل همجوار و تأثر از آنها، شباهت‌ها و تفاوت‌های آن با سایر منظومه‌های فولکلوریک جهان، تاریخ و عناصر تاریخی، حوزه‌ی جغرافیایی، تأثیر عوامل مختلف و اصالت و اختلاف زبان روایت‌ها، زمان و

مکان شکل‌گیری و سرایش، دوره‌های رواج و رکود، بیوگرافی خوشخوانان و نقش آنها در حفظ این آثار، توصیفات، طبیعت و انعکاس آن در بیت‌ها، وسعت دایره‌ی لغات کهن و اصیل، محتوا و درونمایه، اصطلاحات، زیبایی‌ها و ظرافت‌های ادبی، ارزش ادبی و دستوری هر کدام از آنها، مستشرقین و محققین و بیت‌ها، کتابشناسی بیت‌ها، چهارچوب زبان و لهجه‌های مختلف، ضرب‌المثل‌ها، نمادها و سمبل‌ها، اسامی شخصیت‌ها و اماکن، اسطوره‌ها و عناصر باستانی، حماسه و غنا، تعلیم و عرفان، راز مقبولیت آنها در طول تاریخ و حتی امروز، روان‌شناسی، مردم‌شناسی، آداب و رسوم، باورها و عرف و عادات، سنت‌ها و هنجارهای درست و غلط اجتماعی، جشن‌ها و شادی‌ها، غم‌ها و سوگواری‌ها، مراسم ملی و مذهبی و تاریخی، آداب معاشرت و نوع روابط اجتماعی، قوانین، هنرها، فلسفه، طب، نجوم و گاهشماری، وسایل و ابزار و شیوه‌ی زندگی دآمداری و کشاورزی، حرفه‌ها، اقتصاد، خوراک و پوشاک، تجربه‌ها، سیاست، قیام‌ها و جنبش‌های اجتماعی، جنگ‌ها، اندرزها، چاره‌جویی‌ها، اشتباهات، عشق، مرگ، هجران، قول و پیمان، پیروزی، شکست، جنگ و صلح، خیانت، فریب، ظلم و تجاوز، سوگند، رازداری و جوانمردی و بسیاری مقوله‌های دیگر را بررسی و تحلیل نماییم. زیرا در واقع بیت نیز همانند سایر انواع فولکلوریک، دنیایی است که هیچ چیزی نیست که در چارچوبش ننگند و مستقیم یا غیرمستقیم با آن ارتباط نداشته باشد. پیداست که بیشتر این کارها را می‌توان در حوزه‌ی ادبیات انجام داد و بعضی دیگر را نه.

### نتیجه‌ی بحث

در دنیای امروز، بنای روابط انسانی و گفتمان‌های فرهنگی، بر شناخت و درک فرهنگ ملل، اقوام، ادیان و مذاهب بشری استوار است. تنوع در سطح ملی و در امتداد مرزبندی‌های قومی، نژادی، زبانی و مذهبی، از جمله واقعیت‌های موجود اکثر کشورهای جهان است. آنها که فقط خود را می‌بینند، در انزوای ابدی خواهند ماند.

کردها هم در درازای تاریخ و حوادث آن مانند ملل دیگر، هم در جامعه‌ی خویش و هم در تعامل و مبادله‌ی افکار خود، با ملل و ممالک مجاور در هر عصر، تجاری اندوخته و محصول آن را به صورت شعر و افسانه و پند و حکمت تحویل نسل معاصر داده‌اند. واسیلی نیکیتین مورخ و شرق‌شناس روسی گفته: «فولکلور کردی آن‌قدر غنی و بلند و پرفایده است که ملل دیگر همسایه‌ی کردها نیز از آن بهره‌جسته و تحت تأثیر قرار گرفته‌اند» (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۳۱). به نظر می‌رسد این گفته صحیح باشد؛ چرا که برای نمونه، بیت «خج و سیامند» را «هوهانس شیراز» شاعر ارمنی به نظم کشیده و حتی تا آنجا پیش رفته که محتوایش را برای ارمنیان طبیعی و بومی دانسته و از این طریق، بهره‌ای از فولکلور کردی را نصیب ملت خود کرده است. اما در ایران که سرزمین مادری کردهاست و از همه نظر (نژاد، دین، آداب و رسوم و...) به ایرانیان نزدیک‌ترند، چه؟ آیا در این مورد کاری صورت گرفته است؟

امروزه تعداد افرادی که هنوز به صورت سنتی در روستاها زندگی می‌کنند رو به کاستی می‌رود. واقعیت تلخ دیگر اینکه میزان گسترش و رواج علم و تکنولوژی در کردستان هم قابل توجه نیست؛ به دلیل نبود ادب نوشتاری در طول صدها سال، سرگذشت‌ها و حوادث جامعه‌ی کُرد در قالب بیت و دیگر انواع فولکلوریک گنجانده شده است. در پشت هر یک از این آثار، وسعت نظر و بلندپروازی نیاکان ما پنهان است؛ به همین دلیل، فولکلور اهمیت سمبلیک بسیار دارد و نه تنها از مشخصه‌های فرهنگی مردم کُردستان، بلکه بقایای یگانه ادبیات کُردی نیز هست که بسیاری از مردم آن را به خوبی می‌شناسند. «ادبیات کُردی بیش از هر چیزی خود فولکلور کُردی است. در این فولکلور نه تنها آثار پیشینیان به چشم می‌خورد، بلکه پندها و رهنمودهایی یافت می‌شود که در زمان ما نیز شایان توجه و ارزش است و روز به روز بر غنای آن افزوده می‌شود» (نیکیتین، ۱۳۶۶: ۵۸۰). «ویشلیسکی» هم معتقد است: «رشد و نمو بیش از حد فولکلور نه بخاطر بی دانشی مردم کرد، بلکه این امر بیشتر به منظور نیاز به حفظ سنت‌های اصیل آنان است» (بلو، ۱۳۷۹: ۲۹).

ملت‌های دیگر جهان بسیار زودتر از ما متوجه این مهم شدند که باید فرهنگ و فولکلور خود را جمع‌آوری، ثبت و بررسی کنند و هنوز هم با اشتیاق فراوان به این امر مشغولند. ادب فولکلور کردی با وجود غنای بسیار، به دلایلی مورد بی‌توجهی و کم‌مهری قرار گرفته است.

با اینکه کارهای ارزشمندی به وسیله‌ی محققان و پژوهشگران خارجی و کرد انجام شده، اما باید دانست که وسعت این کار مستلزم وجود نهاد یا سازمانی فرهنگی برای حمایت و پشتیبانی از پژوهشگران است. پژوهشگران فرهنگ و ادب کردی به دلایل فوق‌الذکر و مشکلات دیگر کمتر می‌توانند همه‌ی مناطق کُردستان را در بررسی‌های خود لحاظ کنند؛ در همه‌ی مناطق آن گردش کنند و کار پژوهش خود را از هر جهت پر و کامل، یا دست‌کم بی‌عیب به دست دهند.

در این نوشته که در واقع خود، یک چهارم موضوعات و متن اصلی کتابی است که انشاءالله در آینده به چاپ خواهد رسید و بدون اغراق و تواضع باید گفت نخستین گام‌های خام و کودکانه‌ی مؤلف است برای گشودن دریچه‌ای هرچند کوچک و مات به دنیای وسیع بیت کُردی، از منابع مختلفی چون: دایره-المعارف‌ها، کتاب‌ها، مقالات، رسالات و پایان‌نامه‌ها، سایت‌های اینترنتی، نشریات و ماهنامه‌های ادبی، مصاحبه<sup>۱</sup> و نیز راهنمایی‌های اساتید فن و دوستان دیگر، سود جسته شده است.

کنکاش در چنین پهنه‌ی وسیعی نیاز به اطلاعات فراوان در زمینه‌ی ادبیات فولکلوریک جهان و به ویژه ادب فولکلور کردی و نیز وقت و هزینه‌ی بسیار دارد و بی‌گمان می‌بایست زمینه‌ها و ابعاد بیشتری از بیت بررسی می‌شد (و به راستی کدام جنبه از بیت را می‌توان بی‌اهمیت تلقی کرد؟) می‌بایست برای هر بعد آن، نمونه‌هایی از بیت‌ها ارائه می‌شد تا درکی دقیق و کامل از این ابعاد حاصل شود. همچنین می-

<sup>۱</sup> - در بخش‌هایی از این نوشتار از متن پیاده شده‌ی - بیش از ۴۵ ساعت - مصاحبه با اساتید و محققان حوزه‌ی بیت و موسیقی کُردی که امکان دسترسی و برقراری ارتباط با ایشان میسر بود، استفاده شده است.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

بایست تمامی منابع موجود بررسی می‌شد تا چیزی از قلم نیفتد و بسیاری می‌بایست‌های دیگر. اما به هر تقدیر با توجه به کمبود وقت و تلاش بی‌گرسه ماهه، ماحصل کار در این صفحات محدود و محدود ارائه شد. امید که مورد عنایت و پیگیری محققان قرارگیرد.

در پایان ضمن تشکر از همه‌ی سرورانی که حضوری و غیابی از طریق ترجمه، تألیف، مصاحبه و... از راهنمایی‌ها و نظریاتشان در این نوشته بهره برده‌ام، گفتن این نکته ضروری می‌نماید که هرگونه نقص، اشتباه، عدم دقت، ضعف تألیف و نارسایی و کوتاهی، متوجه نگارنده خواهد بود نه ذات بیت کردی که به اذعان همه‌ی پژوهشگرانی که در این عرصه بر خود رنج و بر ما منت نهاده‌اند، نه تنها جزو یکی از شاهکارهای ادب فولکلور کردی بلکه مایه‌ی مباحثات ادبیات شفاهی و فولکلوریک جهان است.

**منابع و مأخذ:**

- آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۴) **جامعه‌شناسی هنر**، تهران، دانشکده‌ی هنرهای زیبا.
- احمدی، حمید (۱۳۷۸) **قوم و قومیت‌گرایی در ایران**، افسانه یا واقعیت، تهران، نشر نی.
- انوری، حسن (۱۳۸۱) **فرهنگ بزرگ سخن**، تهران، نشر سخن.
- ایلخانی‌زاده، سواره (۱۳۷۹) **تاپو و بوومه‌لیل**، تهران.
- بحری، احمد (۲۰۰۰) **گه‌نجی سهر به مور**، جلد اول، نشر «سهردهم» چاپ اول.
- بدلیسی، امیر شرفخان (۱۳۶۴) **شرفنامه (تاریخ مفصل کُردستان)**، به کوشش محمد محمّدلو عباسی، تهران، علمی.
- بکر، محمد (۲۰۰۴) **کیش و ریتمی شیعی فولکلوری کوردی**، عراق (اربیل)، ثاراس.
- بلو، زویس (۱۳۷۹) **مسأله‌ی کُرد**، ترجمه‌ی دکتر پرویز امینی، تهران، شالوده.
- بلوکباشی، علی (۱۳۷۴) **فولکلور و ضرورت توجه و نقش آن**، مجله‌ی آواء ساری، فرهنگ‌خانه‌ی مازندران.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۷) **سبک‌شناسی زبان و شعر فارسی**، به اهتمام کیومرث کیوان، تهران، نشر مجید.
- بیهقی، حسین‌قلی (۱۳۶۷) **پژوهش و بررسی فرهنگ عامه‌ی ایران**، مؤسسه‌ی چاپ و نشر آستان قدس رضوی، چاپ دوم.
- بانوف، میشل / پرن، میشل، **فرهنگ مردم‌شناسی**، ترجمه‌ی دکتر اصغر عسکری خانقاه، انتشارات ویس، بی‌تا.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۷۱) **ریشه‌های تاریخی قصه‌های پریان**، ترجمه‌ی فریدون بدره‌ای، تهران، توس.
- خزندهار، معروف (۱۹۶۲) **کیش و قافیه له شیعی کوردی‌دا، بغداد، الوفا**.
- داد، سیما (۱۳۸۰) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید، چاپ چهارم.
- درویش، محمدرضا (۱۳۷۶) **آیین و آواز (مجموعه مقالات درباره‌ی موسیقی نواحی ایران)**، تهران، انتشارات حوزه‌ی هنری.
- رزمجو، حسین (۱۳۷۴) **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**، تهران، مؤسسه‌ی چاپ و نشر آستان قدس رضوی، چاپ سوم.
- روشن، ح (۱۳۸۵) **ادبیات شفاهی مردم آذربایجان**، تهران، دنیا.
- زکی، محمدامین (۱۳۷۷) **کُرد و کُردستان**، ترجمه‌ی حبیب‌الله تابانی، تهران، آیدین.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

سماور، لاری / ریچارد ای، پورتر / استفانی لیزارا (۱۳۷۹) **ارتباط بین فرهنگ‌ها، ترجمه‌ی کیانی و میرحسینی، تهران، باز.**

شامیلوف، عرب (۱۹۸۴) **ددم، ترجمه: شوکور مصطفی، بغداد، نشر، کوری زانیاری کورد.**  
شرف‌کندی، عبدالرحمن، (هه‌زار) (۱۳۶۸) **هه‌نبانه بۆرینه (فرهنگ کردی فارسی)، تهران، سروش.**

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۴) **موسیقی شعر، تهران، آگاه، چاپ چهارم.**  
شیری، فریاد (۱۳۸۱) **زبان و ادبیات کردی، جامعه‌ی نو، شماره ۱۳، بهمن.**  
عزالدین مصطفی رسول (۱۹۷۰) **ئه‌ده‌بی فولکلوری کوردی، بغداد، نشر دارالبجاض.**  
فتاحی قاضی، قادر (۲۵۳۵ش.) **منظومه‌ی کردی سعید و میر سیف الدین بیگ، تبریز، انتشارات مؤسسه‌ی تاریخ و فرهنگ ایران، شماره ۲۴.**

نویسندگان: گروهی از مستشرقین برجسته (۱۳۶۷) **گۆرد در دائره‌المعارف اسلام، ترجمه‌ی اسماعیل فتاح قاضی، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.**

کریستین سن، آرتور (۱۳۶۸) **شعر و موسیقی در ایران، تهران، هیرمند.**  
کندل، رابرت و دیگران (۱۳۷۲) **گۆردها، ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، تهران، روزبهان.**  
مان، اسکار (۱۳۶۴) **تحفه‌ی مظفریه، ترجمه به کردی: سید محمدامین شیخ‌الاسلامی (هیمن)، مهاباد، انتشارات سیدیان.**

ماوزلف، اولریش (۱۳۷۶) **طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی، تهران، انتشارات سروش.**  
محمد طیب عثمان (۱۳۷۱) **راهنمای گردآوری سنت‌های شفاهی، ترجمه‌ی عطاءالله رهبر، تهران، آناهیتا.**

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۳) **هویت ایرانی و زبان فارسی، تهران، باغ آینه.**  
میرصادقی، جمال، **ادبیات داستانی، قصه، داستان کوتاه، رمان، تهران، ماهور، بی‌تا.**  
مینورسکی (۱۹۸۴) **گۆرد، ترجمه به کردی: محمدمسعود محمدکریم، عراق (اربیل)، نشر دانشگاه صلاح‌الدین.**

نیکیتین، واسیلی (۱۳۶۶) **گۆرد و گۆردستان، ترجمه‌ی محمد قاضی، تهران، نیلوفر، چاپ دوم.**  
و شماره‌های مختلف مجله‌ی ادبی «سروه».



## ترانه‌های کُردی خراسان، یادگار کهن کُردها

اسماعیل حسین پور \*

### چکیده:

کُردهای خراسان - که از گذشته‌های دور در شمال این استان سکونت دارند - زبانشان "کُردی کرمانجی" است که گویشی از زبان کُردی می‌باشد. کُردهای کرمانج علاوه بر شمال خراسان، در ترکیه، سوریه، عراق، شمال غربی ایران، ارمنستان، ترکمنستان و .. سکونت دارند.

ترانه‌ها در بین هر ملّتی سروده‌هایی هستند که سراینده‌ی مشخصی ندارند. ترانه‌های کُردی شمال خراسان نیز مانند ترانه‌های سایر اقوام، از زلالی، پاکی و صمیمیت خاصی برخوردارند. عشق، امید، آرزو، غربت و جدایی موضوع مشترک ترانه‌های کُردی شمال خراسان با سایر ترانه‌هاست.

علاوه بر موضوعات فوق، میهن دوستی، دلبستگی به طبیعت، وجود برخی باورها و پندارهای دینی و غیر دینی موضوع این ترانه‌ها هستند. ترانه‌های کُردی خراسان دارای قالبی متفاوت با سایر ترانه‌هاست. سه مصراعی بودن این ترانه‌ها شباهت آنها را به «نوخسروانی»ها و «هایکو»های ژاپنی بیشتر کرده است.

وزن ترانه‌های مذکور هجایی (عددی) است که برابری تعداد هجاها در آن مورد نظر است و بلندی و کوتاهی هجاها در آن رعایت نمی‌شود که از اختصاصات شعر پیش از اسلام است.

**واژه‌های کلیدی:** کُرد خراسان، زبان کُردی، گویش کرمانجی، شعر، ترانه، ترانه‌های سه خشتی

---

\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

### مقدمه

در فرهنگ هرملتی "فولکلور" بخشی از هویت آن مردم است. آشنایی با این یادگار گران سنگ، می‌تواند بخشی از باورها و خلق و خوی آن ملت را تبلور ببخشد. در این میان، ترانه‌ها بی‌پیرایه‌ترین و صادقانه‌ترین دلسروده‌ها هستند که به زیبایی، شور و شکوه‌ها و بیم و امیدهای مردم را بیان کرده‌اند و ترانه‌های کُردی، روح زلال زندگی‌اند که از پس قرن‌ها هم‌چنان زیبا و پرشکوه باقی مانده‌اند.

کُردهای خراسان نیز که با جمعیت بیش از یک میلیونی‌شان سالیان سال است درفش عزت و میهن دوستی را بر دوش کشیده‌اند و به رغم دور بودن از کُردها و کُردستان، در این سو از ایران عزیز "کُرد" مانده‌اند و بیلاق و قشلاق کتاب پر ورق زندگی‌شان بوده و هست، در خلق این ترانه‌ها امید و عشق و غربت‌شان را فریاد کرده‌اند.

در این عصر پر شتاب غبار آلود فرهنگ غریب، شاید این ترانه‌ها ترنم بارانی باشد بر گونه‌ی گلی و شاید تالّو نورِی باشد در شب بی‌ستاره‌ای. شاید دلاویزی بویی باشد در خزان و تبسم گلی باشد در فصلی بی‌بهار که روحی تنها او را سخت می‌جوید. این ترانه‌ها یادگار نیاکان دیروز مایند که نیک‌بختی و بدبختی‌ها را با هم فریاد کرده‌اند؛ بی‌هراس هیچ حاکمی، شکوه‌هایشان را با شورانگیزی بیان کرده‌اند و عشق را چون جان، عزیز داشته‌اند و دل در گرو یاد دلدار نهاده‌اند. بهار باوران، بر خشکی شاخه‌ی زندگی به طراوت نشسته‌اند تا زمین را به رویشی سبز و رنگین فراخوانند.

کوه، دشت، قبیله و کوچ، رفتن و نماندن و قد کشیدن، حدیث همواره‌شان بوده است و ترانه‌های این مردم، چون باورشان آفتابی، چون زندگی‌شان زلال و چون قدمت‌شان دیرینه‌اند. از آن روز که زرتشت سه شعار «گفتار نیک، کردار نیک، پندار نیک» را در گوش‌ها زمزمه کرد، این مردم نیز با ترانه‌های سه مصراع‌ی خویش، زندگی را هجی کرده‌اند و خوانده‌اند و مانده‌اند.

کُرد وقتی دیده به جهان می‌گشاید، لالایی مهربان مادر ایلیاتی، هر روز مثنوی بلند بودن و زندگی را برایش مرور می‌کند و هر گاه عزیزی دیده برهم می‌نهد، همسرایی زنان داغدار با اندوهبارترین مویه‌ها، آسمان هر دلی را ابری می‌کند. یعنی کُرد از آمدن تا رفتن با شعر و سرود و سوگ سروده‌ها هم‌نفس است.

این ترانه‌ها سینه به سینه از دردمندی دلی به برنایی دل دیگر رسیده و سراینده‌ها بی آن که مکتب رفته باشند، آموزگاران صادق عشقند.

در این ترانه‌ها خدا را بی هر واسطه خواندن، آرزوها و آرمان‌ها، جلوه‌های عشق ایلیاتی و بی‌ریایی عاشق، غربت و جدایی و تلخ کامی‌های روزگار و نامرادی‌های مردمانش، دلدادگی به طبیعت و میهن دوستی و فداکاری از موضوعاتی است که با مضامینی زیبا بیان شده است.

این عاشقان ایللیاتی، ترانه‌های سه مصراعی‌شان، عصاره‌ی تمام عشق‌ها و آمال و رنج‌هایشان است. این قافیه نندیشان دلداراندیش «کم گویان گزیده گوی چون درند» که سعی کرده‌اند ساده‌ترین پیام‌ها را در قالب موجزترین کلام‌ها بیان کنند.

ترانه‌های کُردی شمال خراسان، طنین روح نواز مردمی است که با ساز و آواز و شور و شکوه را برخویش شیرین نموده‌اند. در جنگ و رزم و ستیز، با این ترانه‌ها جان گرفته‌اند، با غرش دهل و سحرآمیزی سورنا مرگ را عزیز داشته‌اند و شیون‌شان یا با حنجره‌ی نی و یا با دلتنگی دو تار شعله کشیده است.

در ترانه‌ی زیر عاشق سیر ناشده از یار می‌گوید:  
(ترانه‌ها با رسم‌الخط فارسی نوشته شده‌اند)

kasko nata men nadiya	که شکو نا ته من نه‌دییا
darang nata zu nacuya	ده‌رنگ ناتا زو نه‌چویا
hin zi jave men wa duya	هین زی چافی من وه دوویا

کاش نمی‌آمد و من او را نمی‌دیدم / دیر می‌آمد و زود نمی‌رفت / هنوز چشمانم به دنبال اوست.  
این ترانه‌های بی‌پیرایه، در این عصر سنگدلی ثانیه‌ها و انجماد وجدان‌ها، نیاز روح‌های سرگردانند. دل در باتلاق دردماندگان، کاش رها از هر قید و بند زندگی، صدای مرد ایل، مرد عاشق کوه و کوچ و بهار و باران و بیداری را می‌شنیدند که می‌گفت:

بارکه بارکه غونچه‌گول فه‌سلی ژیا نه دیل و مره  
barka bar ka qoncagol fasle jiyana  
dilware

کوچ کن کوچ کن غنچه گل، فصل کوهستان دلبر و دمی از خزان دلی به ستیغ کوه‌ها می‌کوچیدند و بیرق بهار را بر فراز قله‌ی دل به اهتزاز در می‌آوردند تا شمیم گل‌های روییده در پهن‌دشت زندگی مشام جان‌ها را بنوازد.

در این نوشتار برآنیم تا روزنه‌ای بر ترانه‌های کُرده‌های خراسان بگشاییم و دمی باامید و حسرت و غربت این مردم همراه شویم؛ لذا ذکر نکاتی را به منظور آشنایی بیشتر با نحوه‌ی کار در این مجموعه ضروری می‌دانند:

۱- در این پژوهش تنها ترانه‌های سه مصراعی ۸ هجایی بررسی شده است و شامل قالب «لو» که در آن مصراع‌ها کوتاه و بلند است، نمی‌شود.

۲- نبود رسم‌الخط کُردی شمال خراسان باعث شده است ترانه‌ها با رسم الخط کُردی غرب کشور و با ترجمه فارسی و الفبای آوا نگار گویش کرمانجی نوشته شود.

- ۳- در این پژوهش از آوردن پا بیتی، حشو و برخی تکرارها که خوانندگان محلی به صورت آواز به همراه موسیقی می‌آورند، خودداری گردیده است و صرفاً در بحث تکرارها برخی موارد آورده شده است.
- ۴- در ترجمه‌ی ترانه‌ها سعی شده است ترجمه به اصل ترانه و فادار بماند، چون گفته‌اند: «پسندیده ترین و سنجیده ترین گونه‌ی ترجمه، ترجمه‌ای است که امانتدارانه باشد» (کزازی، ۱۳۷۴: ۴۸). ولی از آن جا که موجز بودن یکی از مشخصه‌های این ترانه‌هاست، برای پرهیز از ذهنیت ناهم‌خوانی محتوایی برخی مصراع‌ها، علاوه بر معنی تحت اللفظی، توضیحات دیگری نیز به منظور رفع ابهام داده شده است.
- ۵- ترانه‌ها بیشتر در سطح فکری و به اختصار در سطح ادبی و زبانی بررسی شده‌اند.
- ۶- در این مجموعه سعی شده است ترانه‌ها از غربی‌ترین نقطه‌ی خراسان شمالی (مانه و سملقان) تا شرقی‌ترین منطقه‌ی کردنشین خراسان (کلات نادر ولایت) انتخاب گردد.
- ترانه‌های کردی دارای قدمت و دیرینگی قابل توجهی هستند. زبان کردی با ویژگی‌های خاص خود کردها را به سمت شعر سوق داده است. محقق اروپایی "پل آبه بیدار" مؤلف «گرامر کردی به زبان فرانسه» می‌گوید: «زبان کردی اساساً یک زبان شاعرانه است و کردها به طور کلی شاعر هستند. تمام کردها "چرگر" زابیده شده‌اند و آواز می‌خوانند، به شعر و موسیقی و رقص علاقه‌ی مفرطی دارند» (ابوبیان: ۱۷۵).

### ۱- پیشینه‌ی ترانه‌های کردی:

ترانه‌ی باستانی هوره: «این ترانه کهن‌ترین گونه‌ی کردی می‌باشد که از زمان‌های کهن به یادگار مانده است. این ترانه، ویژه‌ی ستایش اهورامزدا بوده است و گردان - که پیرو کیش آسمانی زرتشت بوده - اند - در هنگام مرگ کسی یا روی دادن پیشامدی یا پس از پیوند با اهورهمزدا، شروع به خواندن "هوره" کرده‌اند و با آوازی سوزناک اشعاری را که برگرفته از نوشتار پیروز و آسمانی اوستا بوده، به شیوه "هوره" خوانده اند. واژه هوره از آهوره گرفته شده است ... هوره از ریتم آزاد پیروی می‌کند» (صفی‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۸۴).

درباره‌ی این که کدامین ترانه کهن‌تر و عمرش درازتر است، دوگانگی وجود دارد. برخی بر این باورند که ترانه‌ی چوپان، کهن‌ترین گونه‌ی ترانه‌های کردی می‌باشد، زیرا چوپانی از دیر باز در میان ایل‌های کرد رواج داشته و حتی عمرش از ترانه‌ی کشاورز درازتر است. برخی دیگر بر این باورند که ترانه‌ی کار، کهن‌تر است و برخی نیز ترانه‌ی کیش یا آیینی را کهن‌تر دانسته؛ زیرا گردان از دیرباز دارای کیش‌هایی بوده‌اند که در آن با آهورهمزدا به راز و نیاز پرداخته‌اند و این خود گویای راستی و درستی این باور است» (همان: ۵۲).

«دکتر حشمت‌الله طیبی» درباره ترانه‌های کردی می‌نویسد: «برخی سروده‌های کردی را چریکه یا لاوژ می‌نامند. چریکه یا لاوژها از حیث قصه و داستان، آهنگ و نغمات و موضوع بسیار غنی‌اند. این

منظومه‌ها از دل پاک کُردهای ساکن کوهستان برخاسته‌اند و سراینده و تاریخ سرودن آنها معلوم نیست و سینه به سینه از نسلی به نسل بعد منتقل شده‌اند» (طیبی، ۱۳۷۱: ۲۵).

### ۱-۲- موضوع ترانه‌های کُردی

کُردها از قدیم دارای ترانه و آواز و آهنگ و موسیقی بوده‌اند. دلبستگی کُردها به طبیعت، ستایش اهورامزدا، عشق بی‌آلایش و برخی مضامین دیگر در ترانه‌های کُردی وجود دارد که با لطافت و سادگی نسل به نسل منتقل شده است.

«استاد عثمان شاربازی» یکی از پژوهش‌گران بنام کُرد، ترانه‌های کُردی را به گونه‌های زیر بخش کرده است:

«ترانه‌ی کار، ترانه‌ی شبان، ترانه‌ی کشاورز، ترانه‌ی محبت و مهر، ترانه‌ی میهنی، ترانه‌ی طنز و شوخی، ترانه‌ی طبیعت». یکی دیگر از دانشمندان کُرد روسیه به نام «حاجی جندی» ترانه‌ی کُردی را بر سه گونه بن‌پایه زیر بخش کرده است: ترانه‌ی کار، ترانه‌ی عشق و مهر و ترانه‌ی طبیعت» (صفی‌زاده: ۱۳۶۱).

زندگی، کار و کوشش، جنگ، ماتم، شادی، عشق و... همه باعث شده است ترانه‌های کُردی بیانگر راستین این موضوع‌ها باشد.

گروهی ترانه‌های کُردی را ۱۲ گونه دانسته‌اند که عبارتند از:

ترانه‌ی دینی، ترانه‌ی کار، ترانه‌ی چوپان، ترانه‌ی کشاورز، ترانه‌ی کودکان، ترانه‌ی آهنگ، ترانه‌ی سوگ، ترانه‌ی جنگ، ترانه‌ی زمان، ترانه‌ی شکار، ترانه‌ی شوخی و هنری، ترانه‌ی عشق» (صفی‌زاده: ۸۰).

علاوه بر ترانه‌های ذکر شده، زمان نیز از دید کُردها پنهان نمانده است. کُردی که شاهد طلوع خورشید از ستیغ کوه بوده، کُردی که آسمان شب را در میان بارش ستارگان نظاره می‌کرده است، ترانه شب و روزش هم با یکدیگر متفاوت شده است.

«تومابوا» کُردشناس بزرگ نیز بر این باور است که: «ترانه‌ی بن‌پایه‌ی کُردی گونه‌های متفاوت دارد. ترانه‌هایی هستند که ویژه شب می‌باشد و در روز خوانده نمی‌شود. برخی ویژه کودکان بوده و با ترانه‌ی بزرگتران جدا است. ترانه‌های پیرمردان، ترانه‌های جوانان از هم جدا می‌باشد. ترانه‌ی درون کوه با ترانه‌ی های دشت و سرچشمه جداست. ترانه‌ی سپیده و نیمه روز و شب جدای از هم است و هر کدام در هنگام خود خوانده می‌شود» (صفی‌زاده: ۶۰).

### ۲- قالب ترانه‌های کُردی شمال خراسان:

ترانه‌های کُردی شمال خراسان، دارای تفاوت اساسی با قالب موجود ترانه‌ها و رباعی‌ها و چهارپاره هاست. ترانه‌های کُردی خراسان سه مصرعی است؛ قالبی که مختص کُردهاست و پیشینه‌ی ترانه‌های

سه مصراعی به زمان زرتشت باز می‌گردد و می‌توان نوخسروانی‌ها و هایکوهای ژاپن را نزدیکترین قالب به ترانه‌های سه مصراعی کُردی خراسان دانست که در اصطلاح سه خشتی نامیده می‌شود. «دکتر شفیع کدکنی» در موسیقی شعر از نوعی قالب یاد می‌کند که در ادبیات تاجیک، مثلثی بوده و قدیمی‌ترین شکل ادب تاجیک بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۰۵) که می‌توان نوعی از سه مصراعی‌ها تلقی کرد.

موشح، یکی دیگر از نواع ادبی بوده که قالبی نزدیک به ترانه‌های سه خشتی دارد. مؤلف موسیقی شعر می‌نویسد:

«موشحات گویا از موسیقی و شعر محلی اسپانیا هم رنگ گرفته است. موشحات برای تغنی و آواز خواندن به وجود آمدند و در آن ایام برای خواندن (دکلامه) قصیده وجود داشت که در مدح امیران و حاکمان گفته می‌شد. ولی موشحات فقط برای تغنی بود، اما مجال گسترده‌ای برای سخن گفتن و آفاق تازه شعری نیز به شمار می‌رفت.

درباره‌ی منشأ موشحات، بستانی معتقد بود که موشحات عربی نیست، بلکه مستعرب است. مانند خود اهالی اسپانیا. "گیب" معتقد است که احتمالاً اختراع کنندگان موشحات متأثر از ترانه‌های محلی اسپانیا و پرووانس بوده‌اند که از نوع ترتیل‌های کلیسا متأثر است. نویسنده فن التوشیح می‌نویسد: ما بهتر می‌دانیم که گفته شود به تقلید از شعرهای غیر عربی است؛ زیرا یهودیان اندلس هم به زبان عبری موشحاتی دارند.

یکی از ساده‌ترین شکل‌های موشح را در اینجا نقل می‌کنیم که هر حرف نشانه یک قافیه است:

ا	ا	ا
ب	ب	
ح	ح	ح
ب	ب	
د	د	د
ب	ب	ب

موشح اگر با فصاحت و زیبایی الفاظ همراه باشد، شعر عشق و زیبایی و زمزمه است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۲۱۰-۲۱۱). دکتر شمیسا نیز در انواع ادبی، در بحث قوالب ابتکاری و غیر معروف، با آوردن برخی ابیات که قافیه‌ی درونی دارند و در پایان هر بیت، عبارتی نسبتاً طولانی تکرار می‌شود، نوعی قالب نزدیک به ترانه‌های سه مصراعی کرمانجی را آورده که نمونه‌هایی از مولانا و سعدی ذکر می‌شود (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۴۲-۳۴۳).

تشریف ده عشاق را    پر نور کن آفاق را    پر زهر کن تریاق را  
چیزی بده، درویش را

با روی همچون ماه خود با لطف مسکین خواه خود - ما را تو کن همراه خود

چیزی بده درویش را

به نظر می‌رسد که این اشعار در اصل ملحون بوده و مصراع ترجیع را مثلاً در مجالس سماع یا بزم، یاران دم می‌گرفته‌اند.

ای سرو بالای سهی کز صورت حال آگهی وزهر که در عالم بهی

ما نیز هم بد نیستیم

گفتی به رنگ من گلی هرگز نبیند بلبلی آری نکو گفתי ولی

ما نیز هم بد نیستیم

زنده یاده احمد تفضلی با آوردن آثاری از فارسی قدیم، نمونه‌هایی در قالب سه خشتی‌ها را به چاپ رسانیده است.

شعر زیر را ابن خرداد به نام بارید ضبط کرده که در مدح خسرو پرویز سروده شده است:

خاقان ماه ماند و قیصر خرشید

آن من خدای ابر ماند کامغاران

کخاذه ماه پوشد کخاذه خرشید

خاقان مانند ماه و قیصر خورشید است / اما خداوندگار من مانند ابر کامکار است / هر گاه بخواهد ماه را می‌پوشاند و هرگاه بخواهد، خورشید را.

قطعه‌ی زیر در توصیف نرگس نیز شاید در اصل به پهلوی بوده است، اگرچه خصوصیات فارسی در آن دیده می‌شود:

نرگس اُز مُرد دسته مروارید قدورُسته زرش در میان بسته» (تفضلی، ۱۳۷۸: ۳۱۲).

دکتر شمیسا در اسجاع یا ترانه‌های سه لختی نوشته است:

«در پستی مردن ۵ هجا

به که حاجت ۴ هجا

پیش کسی بردن ۶ هجا» (شمیسا: ۶۳).

و همچنین این اسجاع شبیه است به ترانه‌هایی که از آغاز اسلام به جا مانده است مانند ترانه یزیدبن مفرغ:

«آب است و نبید است عصارات زیب است سمیه رو سبید است» (همان: ۶۶).

برای مقایسه‌ی قالب سه خشتی با ترانه‌های آغاز اسلام یک سه خشتی آورده می‌شود:

بان ده که‌مه که‌چکی عه‌زه / نه ته دلج نه من که‌زه / خودی له مه هاتیه غه‌زه

صدا می‌زنم ای دختر شوی ناکرده / نه تو دلی داری و نه من جگری / انگار خدا بر ما به خشم آمده است.

در سه خشتی بالا سه کلمه «عه‌زمو»، «که‌زمو» و «غه‌زمو» هم قافیه هستند.  
 «علیرضا سپاهی لایین» با بیان وجود شباهت بین قالب ترانه‌های کردی و هایکوهای ژاپنی، نمونه‌ای از هایکوها را آورده است:

نیلوفر صحرایی من / دلچاوه مرا اسیر کرد / برای آب به جای دیگر خواهم رفت (سپاهی لایین: ۵۱۸).  
 «هیوا مسیح» شاعر پرآوازه نیز درباره‌ی سه خشتی‌های کردهای خراسان آورده است: سه خشتی یکی از قالب‌های بی بدیل در شعر ایران و جهان است. سه خشتی گاه به هایکوهای ژاپنی می‌ماند، گاه خودش است، گاه عبور بادی است در غلفزار، گاه رعدی در آسمان. سه خشتی بازمانده‌ی شعر خسروانی عهد ساسانی است که بعد از حمله‌ی اعراب به ایران، رفته رفته خاصه در زبان پهلوی و فارسی از بین رفت؛ اما کرمانج‌ها توانستند آن را حفظ کنند و تا امروز ادامه دهند.

زنده‌یاد مهدی اخوان ثالث شاعر بزرگ امروز و زنده‌یاد ملک اشعراى بهار، این قالب را یکی از زیباترین قالب‌های شعرى دانسته‌اند.

در مجموع می‌توان قالب ترانه‌های کردی خراسان را که در ترکیه عراق، سوریه، ارمنستان و غرب ایران نمونه‌های متعددی از این قالب وجود دارد، قالبی منحصر به فرد در مقایسه با قالب‌های زبان فارسی یاد کرد که امید است تحقیقات دیگر دوستداران ترانه‌های ایرانی به شناساندن بیشتر این قالب و قالب‌های مشابه کمک کند.

### ۳- سطح زبانی و موسیقی ترانه‌ها:

#### ۳-۱- موسیقی بیرونی (وزن):

زبان کردی و ترانه‌هایی که کردزبانان بر لب دارند، به علت شرایط خاص جغرافیایی و مقاومت کردها در برابر اعراب، با عدم آمیختگی با زبان عربی اصالت خود را حفظ نموده است.

ترانه‌های کردی نیز با عروض عرب هم‌خوانی ندارد و یکی از دلایل قدمت این ترانه‌ها و نزدیک بودن وزنشان به پیش از حمله‌ی اعراب به ایران، هجایی بودن وزنشان است. دکتر شفیع کدکنی می‌نویسد: «شعر ایرانی، پیش از حمله عرب تابع عروض نبوده و وزنی سوای آن داشته که به وزن هجایی یا سیلابی معروف است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۶۷). دکتر وحیدیان کامیار در تعریف وزن هجایی نوشته است: «وزن هجایی یعنی وزنی که در آن فقط تساوی تعداد هجاها (اعم از کوتاه، بلند، یا کشیده) مصراع‌ها مطرح است و نظمی میان هجاها وجود ندارد» (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۹۱).

دکتر محمد مکرری در مورد اصول در شعر هجایی کردی می‌گوید:

«در اشعار کردی، اعم از ده هجایی یا هشت هجایی، یا انواع دیگر آن که در «بیت‌ها» وجود دارد و تحت تأثیر عروض عربی قرار نگرفته است، نظیر بیشتر اشعار پهلوی و ترانه‌های عامیانه‌ی زبان فارسی شماره‌ی هجاها بیش از همه دخالت دارد و بلندی و کوتاهی آخرین هجا و اتحاد حرف روی در قافیه نیز همیشه مراعات می‌شود ولی اگر بخواهیم آنها را با عروض عربی بسنجیم و بر افاعیل عروضی تطبیق



کنیم، ممکن است شعری در یک مصراع با هجای بلند و در مصراع دیگر با هجای کوتاه آغاز شود» (مکری، ۱۳۲۹: ۶۱).

محمدرضا درویشی در این باره نوشته است: «اشعار کُردی غالباً به صورت هجایی (بین ۸ تا ۱۶ هجا) است و شعرهای عروضی با این موسیقی ترکیب و تلفیق نمی‌شوند» (درویشی، ۱۳۸۰: ۱۵۴). مرحوم دکتر احمد تفضلی نیز در مورد پیشینه‌ی وزن هشت هجایی می‌نویسد:

«می‌توان احتمال داد که ابیات یشت‌ها، اصولاً هشت هجایی بوده و بعدها بر اثر انتقال شفاهی اوستا از سینه به سینه، در طی قرون و اعصار و سپس به کتابت درآمدنش، تغییراتی در تعداد هجاها راه یافته است... نظریه‌ی هجایی بودن این سرودها هم به قوت خود باقی است» (تفضلی: ۶۰).

مؤلف موسیقی شعر، در مورد هجایی بودن برخی اشعار (نزدیک به سه خشتی های کرمانجی) می‌نویسد:

«ابن خرداد به خراسانی (۲۱۱-۳۰۰) مورخ و جغرافی‌نویس و موسیقیدان بزرگ ایرانی قرن سوم قطعه‌ای را آورده است... بقیه‌ی این سرود یک قطعه‌ی سه مصراعی است که هر مصراع از ۱۰-۱۱ هجا تشکیل شده و چون از کیفیت خواندن این سرود به درستی آگاه نیستیم، به طور دقیق تعداد هجاها را نمی‌توانیم تعیین کنیم.

با پیدا شدن این سرود، گذشته از این که به طور نسبی کهنه‌ترین نمونه شعر فارسی دری را که به دوران خسرو پرویز (۵۹۰-۶۲۷ م) منتهی می‌شود مسائل دیگری نیز روشن می‌شود. موضوع نخست هجایی بودن اشعار آن دوره است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۵۳۰).

آقای سید علی صالحی در مقدمه‌ی کتاب دره‌ی پروانه‌ها می‌نویسد:

«ادبیات فولکلوریک کُردی... یعنی آن چه تا به امروز ادبیات و زبان کُردی را حفظ کرده و آن را سرپا نگه داشته، این بخش از ادبیات را ملت کرد سینه به سینه از پدران و پیشینیان خود نقل کرده‌اند و به آواز حزین و با آهنگ‌های خاصی، گاه بی ساز و گاه با نوای نی می‌خوانند. ادبیات فولکلوریک به صورت نثر یا شعر هجایی غیر عروضی است و آنها را بیت یا چریکه می‌نامند» (بی‌کس: ۳۰).

وزن ترانه‌های کُردی شمال خراسان، وزن هجایی (عددی) است. دکتر وحیدیان کامیار زبان‌های فرانسه و ژاپنی را دارای این وزن تلقی نموده است. در حالی که زبان کُردی نیز از این قاعده پیروی می‌کند و شباهت‌های گویای ژاپن و ترانه‌های کُردی علاوه بر قالب، از لحاظ وزن نیز جالب توجه است و از طرفی نزدیکی زبان فرانسه و کُردی را نیز می‌رساند که برخی محققین زبان فرانسه را زبانی قدرتمند و رقیب کُردی دانسته‌اند (در بحث کلیات به این موضوع پرداخته شده است).

دکتر وحیدیان درباره وزن عددی می‌نویسد:

«در وزن عددی، فقط تساوی هجاها در مصراع معتبر است و کوتاه یا بلند بودن هجا در آن نقش ندارد. این نوع وزن، خاص زبان‌هایی است که در آنها امتداد مصوت و تکیه و زیر و بمی نقش‌میزه

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

ندارد، مانند زبان فرانسه یا ژاپنی. به هر حال در وزن عددی فقط تعداد برابر هجاهای هر مصراع مهم است؛ مانند این شعر لاهوتی که در وزن عددی (هجایی) سروده شده است:

در یک قلعه‌ی خالی نیم ویران

چندی حصاری بودند دلبران

آفتاب زمین را چون دیگ می‌جوشاند

بخار زمین آن را می‌پوشاند ...

این شعر چون وزن عددی یا هجایی دارد و وزن عددی مغایر ماهیت زبان فارسی است، با وجود مقفی بودن، گوش فارسی زبانان آن را موزون حس نمی‌کند» (وحیدیان: ۸).

برای نمونه و اثبات عددی بودن ترانه‌های شمال خراسان دو، سه خشتی تقطیع هجایی می‌شود

az navcekum wa zewcada

نه ز نه و چیکووم وه زیوچه‌دا

hati ratuy ta av nada

هاتی ره‌توی ته‌ئاونه‌دا

bahar hatu men gol nada

به‌هار هاتو من گول نه‌دا

از | نو | چ | کوم | و | زیو | چ | دا

ها | تی | ر | توی | ت | ئاو | ان | دا

ب | هار | ها | تو | من | گل | ان | دا

من نهایی در درون دره بودم / تو آمدی از کنارم گذشتی و آبم ندادی (به من بی توجهی کردی) / بهار آمد و من به گل و شکوفه نشستیم.

za alla da wa nazar we

ژ‌ئه‌للا داوه نه‌زه‌ر وی

za nav malan kanyek dar we

ژ‌ئاڤ مالان کانیک دهر وی

har ko harem yar la sar we

ههر کو ههریم یار ل سهر وی

ژ‌ال | لا | دا | او | ان | از | را | و

ژ‌ان | او | اما | لان | کان | یک | در | را | و

هر | اک | اه | ارم | یار | ال | سر | را | و

از جانب خداوند لطف و نظری شود/ از میان سکونتگاه ایل و خانوارها چشمه‌ای بجوشد / هر گاه بروم یار بر روی چشمه باشد.

۲-۳ موسیقی کناری (قافیه و ردیف و برخی تکرارها):

وجود موسیقی کناری یک ضرورت شعری است. ترانه‌های کردی خراسان نیز ناگزیر به داشتن قافیه- اند. علاوه بر قافیه، ردیف و برخی تکرارها جزء پر استعمال‌ترین وجه موسیقی کناری به شمار می‌رود.

از آنجا که این ترانه‌ها، معمولاً آهنگین و با آواز خوانده می‌شود، وجود موسیقی کناری و خصوصاً برخی تکرارهای فراتر از ردیف، یک ضرورت است؛ مانند برخی تکرارها در غزلیات شمس که احتمالاً هم خوانی و همراهی اطرافیان را به همراه داشته است و گروهی آن را با مولانا تکرار می‌کرده‌اند.

در برخی ترانه‌های خراسان هنگام آوردن هر مصراع از سه خشتی‌ها، گاه یک واژه و گاه مصراع هم وزن یا کوتاه‌تر از مصراع سه خشتی‌ها تکرار می‌شود که از قاعده‌ی مشخصی پیروی نمی‌کند و این تکرار به سلیقه‌ی خواننده ترانه‌ها و لحن و آهنگی که می‌خواند بستگی دارد.

تکرار یک مصراع هم وزن:

قا شه‌فانا شه‌فی قه‌وسی      گورجی جان ل ته میوفانم

مه سه‌ردانی سه‌ر قه‌فه‌سی      گورجی جان ل ته میفانم

تیر نه‌بون ژ نه‌فه‌سی      گورجی جان ل ته میفانم

گورجی جان ل ته میفانم      میفانی مه لی شیفانم

ژ وا لاوکی کورمانجانم

gorzijan la ta mivanem      va savana save qawse

gorji jan la ta mivanem      ma sar dani sar qafase

gorji jan la ta mivanem      ter na buni za nafase

mievane male sivanem      gorji jan la ta mivanem

za wa lawke kormanjanem

این شب‌ها چه شب‌هایی هستند      گرچی جان بر تو میهمانم

ماسر بر روی سینه یار گذاشته‌ایم      گرچی جان بر تو میهمانم

از نفسش سیر نمی‌شویم      گرچی جان بر تو میهمانم

گرچی جان بر تو میهمانم      میهمان موقع شامم

از آن جوان های کرمانجم

علاوه بر وجود موسیقی کناری و تکرار مصراع هم وزن در سه خشتی‌ها، در پایان نیز با نوعی موسیقی پایانی روبرو هستیم که در پایان سه خشتی‌ها آورده می‌شود و موسیقی پایانی را پر رنگ‌تر می‌کند و گاه رد المقطع علی المطلق صورت می‌گیرد مانند: گورجی جان ل ته میوانم.

و یا در این ترانه که به آهنگ «لاله زار» معروف است با نوعی تکرار روبرو هستیم:

نارمووتلیا، کودا کودا

کوبین وه گرتن جودا جودا      لاله زار

مه ته ده‌خواست، خودی نه‌دا

لاله زاری، زاری زاری      که‌چک بوونه که‌وی ماری

ژ چافی مه خوین دباری لاله زار

armutliya koda koda  
koun vagerten joda joda lalazar  
me to daxwast xwade nada  
lalazare zari zari kajek buna kawê mary  
za Jave ma xwun dabari lalazar

کوه آرموتلی کجاست ؟ کجاست ؟

آن جا که سیه چادر عشایر جدا جدا برافراشته می‌شود

من تو را می خواستم اما خدا نداد

ای لاله زار که در فراق زار می‌گیرم دختران به کبک کوهسار می‌مانند

از چشمانم خون می بارد لاله زار

که در این جا نیز «لاله زار» یک بار به صورت موسیقی کناری آمده و پس از آخرین مصراع در پایان سه خشتی‌ها نیز به زیبایی موسیقی پایانی را شکل داده است. وجود موسیقی پایانی در ترانه‌های کُردی نوعی قالب‌شکنی و هنجارگریزی است و می‌توان نوعی خاص از مستزاد نیز تلقی کرد.  
۳-۳ موسیقی داخلی:

با عنایت به هشت هجایی بودن هر مصراع، زمینه‌ی موسیقی داخلی در ترانه‌ها کم رنگ است. شاعر و سراینده‌ی گمنام دوست داشته است در کوتاه‌ترین قالب، پیامش را منتقل کند و بی‌پیرایه بودن و سادگی این ترانه‌های مردم سروده، باعث شده است کمتر به این زیبایی‌ها و موسیقی داخلی توجه شود. در زیر به برخی سه خشتی‌ها که صرفاً تکرار صامت‌ها در آن نوعی موسیقی داخلی ایجاد نموده، اشاره می‌شود.

صامت «س»:

sisə boze la sar baste سیسه بوزی له سه ر بهستی

la badane tena haste ل به‌ده‌نا ته نه ههستی

wa du mara ba bewaste وه دوو مه‌را با بی وهستی

سپید روی بر ستیخ و بلند ی کوه ایستاده / گویی استخوانی در بدن ندارد / بگذار به دنبالان خسته شود.

که چهار بار صامت «س» در مصراع اول و در مصراع‌های دوم و سوم نیز یک بار تکرار شده است. صامت «ج»:

cara Javen JaVe maran چه ره‌چاضن چاضت ماران

sur dakana dane naran سووره ده‌که‌نه دانت ناران

aw sardare kole yaran ئهو سه‌ردارت کولت یاران

چه چشم‌های سیاهی شبیه چشم مارهایند/ (گونه‌هایش) دانه‌های انار سرخ هستند/ او سرور و سردار همه یارهاست.

که در مصراع اول سه بار صامت «ج» تکرار شده است.

#### ۴-۳- موسیقی معنوی:

موسیقی معنوی در ترانه‌ها بیشتر و قوی‌تر از موسیقی درونی است. با عنایت به بحث بدیع از تکرار مطالب در اینجا پرهیز می‌شود.

با توجه به توضیحات داده شده، در مجموع می‌توان گفت: ترانه‌های کرمانجی دارای موسیقی بیرونی متفاوت با فارسی، دارای موسیقی کناری گسترده و دارای موسیقی پایانی افزون بر فارسی، دارای موسیقی میانی ضعیف و دارای موسیقی معنوی متنوعی است. ولی موسیقی بیرونی و کناری آن بیشتر قابل توجه است؛ خصوصاً موسیقی کناری که زیبایی خاصی به آن بخشیده است.

#### ۴-۲- سطح لغوی ترانه

##### ۴-۱- استعمال واژه‌های کهن:

زبان کُردی به خاطر شرایط خاص کُردها - که در نقاط کوهستانی و سخت‌گذر ساکن هستند - بسیاری از لغات فارسی قدیم را هنوز در خویش به یادگار دارد و ترانه‌ها نیز از این لغات بی‌بهره نیستند. استعمال واژه‌های کهن و فراموش شده که غبار زمانه بر آنها نشسته است، زلالی خاصی به سه خشتی‌های کرمانجی بخشیده است و این واژه‌ها حاکی از اصالت این ترانه‌ها و گویش کرمانجی است. جدول ذیل نمونه‌ای است (خوشحالی، ۱۳۷۹: ۱۷۷):

اوستا	کرمانجی خراسان	ترجمه فارسی
ئاتر	ئار	آتش
ئه‌ستی	هه‌ستی	استخوان
ئه‌وره	ئه‌ور	ابر
په‌زو	په‌ز	گوسفند
ده‌رو‌گه	ده‌ره‌و	دروغ
ویره	بیر	یاد
مه‌سیه	ماسی	ماهی

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

۴-۲- بسامد فعل به عنوان قافیه:

در ترانه‌های کرمانجی، قافیه‌هایی که به فعل ختم شده‌اند بسیارند. از پانصد ترانه در ۲۰۳ ترانه قافیه را فعل تشکیل می‌دهد.

آمدن فعل در قافیه می‌تواند عملگرا بودن این مردم را برساند؛ چون مردمی که قافیه‌ی ترانه‌هایشان به فعل ختم می‌شود، اهل عملند نه شعار و توصیف.

۴-۳- بسامد ضمیر:

در ترانه‌های مورد بحث، ضمیر کاربرد فراوان دارد. ضمیر اول شخص و دوم شخص جزء بسامد ترانه-هاست؛ به طوری که در پانصد ترانه ۱۲۲ بار ضمیر اول شخص و ۱۰۳ بار ضمیر دوم شخص مفرد آمده است. کاربرد ضمیر اول شخص بیشتر عاطفی است و زبان حال گوینده است که درون او را عینیت می-بخشد.

مؤلف کتاب نظریه‌های نقد ادبی معاصر، در این باره می‌نویسد: «هنگامی که زبان برای بیان احساسات و مکنونات ذهنی گوینده یا نویسنده به کار رود، نقش عاطفی (احساسی) پیدا می‌کند. کارکرد عاطفی به سوی اول شخص گرایش دارد. این همان چیزی است که مارتینه آن را حدیث نفس می‌نامد.

کاربرد ضمیر دوم شخص نیز کارکرد کنشی (ترغیبی) است. در این کارکرد پیام به سوی مخاطب جهت می‌یابد. کارکرد کنشی زبان به سوی دوم شخص گرایش دارد. این کارکرد عمدتاً در شعر مدحی و تعلیمی نمود می‌یابد. بارزترین نمونه‌های این کارکرد، ساخت‌های ندایی و امری است» (علوی مقدم: ۲۳۳). وجود ضمیر، علاوه بر موارد فوق همراهی، هم‌اندیشی و هم سخنی افراد یک ایل را می‌رساند. کسی که در اطراف خود جزء اهل ایل، کسی را نمی‌دیده، ناگزیر بوده است که او را مخاطب خویش قرار دهد.

darvis nenem qalandarem

دهرویش نینم قه‌لنده‌رم

wa du ta ra az dagarem

وه دوو ته را ئەز ده‌گه‌رم

az jaylake dar wa darem

ئەز جایله‌کی ده‌روه‌ده‌رم

درویش نیستم و قلندرم / من دنبال تو می‌گردم / من جوانی دربردم .

که در مصراع دوم «ته» (تو) ضمیر دوم شخص مفرد و «ئه‌ز» (من) ضمیر اول شخص مفرد علاوه بر مصراع دوم، در مصراع سوم نیز آمده است.

az ko dinem az dine ta

ئەز کو دینیم ئەز دینی ته

payda nakem kas mine ta

په‌یدا ناکم کەس مینا ته

to golaki az bine ta

ته گوله‌کی ئەز بینی ته

من دیوانه‌ام، من دیوانه تو هستم / کسی مانند تو را پیدا نمی‌کنم / تو گلی هستی که من بوی تو

هستم .

در این سه خشتی سه بار ضمیر من و چهار بار ضمیر تو به کار رفته است و در مجموع از ۲۴ هجا، ۷ هجای آن را ضمیر تشکیل داده است و این فراوانی ضمیر، حاکی از درون گرایی و عاطفی بودن فرد است.

### ۴-۴- بسامد واژه‌های درونی (عاطفی):

علاوه بر کاربرد ضمیر به عنوان یک بسامد - که حاکی از کارکرد عاطفی آن است - وجود برخی بسامدهای عاطفی نظیر دل، درد، غریبی و اشک در ترانه‌های کرماتجی بحث درون گرایی و خود مخاطبی را در ترانه‌ها تقویت می‌کند.

ترکیب دل، درد، غربت و اشک رساترین پیام را دارد. دلی که درد دارد و دردش غربت و جدایی است و دوری و بی‌دیاری و سرگردانی در کوه و دشت و بیابان و ییلاق و قشلاق است، باعث شده است که اشک یاریگر این بی‌تابی و اخگر افروزی باشد.

هر چند این واژه‌ها و بسامدشان مختص سرایندگان کُرد خراسان نیست و در شعر شاعران دیگر نیز این واژه‌ها به وفور یافت می‌شود، ولی در بین کُردها، کاربرد این واژه‌ها نقش عاطفی زیادی دارد. کُردی که با دل هم سخن است، از بی‌اعتمادی اطرافیان به ستوه آمده است. وقتی خود مخاطبی وجود دارد یعنی دیگران نامحرمند و نباید داننده‌ی راز باشند، دلیل خودمخاطبی نیز به خوبی مشخص است؛ وجود درد. دردی که روح را صیقل می‌دهد؛ دردی که روح را آسمانی می‌کند و او را تا اوج بالا می‌برد و غربت و دوری و جدایی، این درد جانکاه قامت کرد خم کرده، دمی او را رها نمی‌کند. وقتی آسمان دلی ابری شد، باید بیارد و اشک‌ها، یادگاران آسمان در زمینند که میهمان گونه‌ها می‌شوند و شعله‌های سرکش دل دردمند و خسته از غربت قرن‌ها را فرو می‌نشانند (در بحث سطح فکری این بسامدها شرح داده شده‌اند).

### ۵-۴- بسامد واژه‌های طبیعی:

بسامد هر واژه‌ای بیانگر این واقعیت است که در درون شاعر چه می‌گذرد. کُردهای شمال خراسان، که اساس زندگی‌شان پیش از زندگی یکجانشینی بر کوچ و چادرنشینی و ییلاق و قشلاق استوار بوده است، طبیعت را خانه و منزلگاه بی‌حصار خویش می‌دانند. بسامد برخی واژه‌های طبیعی، علاوه بر بعد درونی و دلبستگی سرایندگان این ترانه‌ها به مظاهر طبیعت، بیانگر تکیه گاه بودن این واژه‌ها در زندگی عشایری بوده است.

کُردی که مورد غارت و چپاول و تاخت و تاز قرار می‌گرفته و تمام زندگی‌اش به یغما می‌رفته است، جز کوه چه تکیه گاهی داشته است؛ جز این که صدایش را با نسیم به سمت کوه روانه کند و پیامش را به خدا برساند.

سرو کوهی، کوه و چشمه، جزء بسامدهای طبیعی هستند که در ترانه‌های کرماتجی وجود دارند.

## ۵- سطح فکری ترانه‌ها:

ترانه‌های کرماتجی خراسان را باید نوعی از ادب غنائی تصور کرد. همچون سایر ترانه‌های ایرانی، احساسات و عواطف در آن بارزتر است؛ لیکن، آرزو، امید، عشق و محبت به همنوع، مرثیه و سوگ، ناکامی و تلخ روزی، دل‌بستگی به طبیعت از ویژگی‌هایی این ترانه‌هاست.

هر چند شعر غنائی را متأخرتر از شعر حماسی دانسته‌اند و شعر غنائی را مربوط به اوج و رواج شهر نشینی و متمدن شدن ذکر کرده‌اند (شمیسا: ۱۳۷). ولی ترانه‌های غنائی کرماتجی مربوط به زندگی ساده و بی‌پیرایه مردمی است که ستیغ قلعه‌ها و سرسبزی چمنزاران و عطر پونه‌های رسته بر کنار جویبار را بر بی‌صدایی و بی‌ارتقاعی دشت ترجیح داده‌اند.

در ترانه‌های کرماتجی، کُرد به شهر نیامده است تا به یاد روزهای گذشته ترانه‌ای بسراید و ترانه‌هایش مربوط به زندگی شهر نشینی و حسرت روزهای گذشته‌اش باشد؛ بلکه اگر حسرتی بوده است، حسرت گذشت زمان بوده، حسرت تنها ماندن، از دست رفتن جوانی:

javane cu nek'a k'alem	جفانی چوو نکاء کالم
la jam yare nek'a t'alem	ل جهم یارئ نکاء تالم
wa ve darda az danalem	وه فوی دهردا نهز دنالم

جوانی رفت حالا پیر و افتاده‌ام / اکنون نزد یارم تلخ شده‌ام / و از این درد می‌نالم

در ترانه‌های مورد بحث برون‌گرایی و آفاق‌اندیشی بیش از درون‌گرایی است و ترانه‌ها بر بستر بیانی آفاق-انفسی در گذر است، و به درستی نمی‌توان مرزی بین این دو گذاشت؛ چرا که برون‌گرایی یک ترانه با احساس درونی تبلور یافته است. ترانه‌سرایی کرماتجی آه درونش برای فروشکستن قامت درخت ارس (سروکوهی) بلند است و این سیال بودن ذهن در آفاق‌نگری و درون‌نگری زیبایی خاصی به این ترانه‌ها بخشیده است.

گاه به زیبایی هر دو پیامی را می‌رسانند مانند:

barfandile sari re ma	به‌رفته‌ندلی سهری ری‌مه
hurek' hurek' vadalema	هوریک هوریک فه دلئ مه
ka mine gesmate kema	کا مینا قیسمه‌تی کی مه

توده برف سر راهم / ذره ذره آب می‌شوم / معلوم نیست قسمت چه کسی بشوم.

در این ترانه ابتدا برون‌گرایی و آفاق‌نگری را می‌بینیم، به رفته ندیل یا برفی انباشته شده بر سر راه که تا دیری پس از بهار می‌ماند و مصراع دوم درون‌گرایی را؛ شاعر دردهای درون را به تصویر می‌کشد، دردهایی که او را ذره ذره آب می‌کند. این سیال بودن برون‌گرایی و درون‌گرایی، روح را به صمیمیتی بی‌پیرایه فرامی‌خواند تا خیره در یاری شود که به سپیدی برف می‌ماند و حالا این سپید برف مانده در



کنار راه زندگی ذره ذره آب می شود و روزهایش تهی از امید بر او می گذرند و نمی داند قسمت چه کسی خواهد شد!

تغییر عینیت به ذهنیت و ذهنیت به عینیت در این ترانه‌های غنایی فراوان است. در ترانه زیر ابتدا در ذهن شاعر آرزویی مطرح می شود (ذهنی) و بعد در مصراع بعد، می‌خواهد چشمه‌ای در بین چادرهای ایل بجوشد (عینی) و همه این‌ها را فقط برای دیدن یار بر چشمه می‌خواهد.

ز ٚه‌للا دا وه نه‌زهر وی      za alla da wa nazar we

ز ٚ ناف مالان کانیک دهر وی      za nav malan k'a nyek' dar we

ههر کوو ههریم یار ل سهر وی      har ko harem yar la sar we

از جانب خداوند لطف و نظری شود / از میان چادرهای ایل چشمه ای بجوشد / هرگاه بروم یار بر روی چشمه باشد.

در ترانه های کرمانجی عشق و جلوه های عشق ایللیاتی از وسعت، تنوع و عمق بیشتری برخوردار است، در این ترانه ها دلدادگی به یار تا آنجاست که عاشق آرزو می کند بمیرد تا او را با اشک چشمان یار شستشو دهند و در چارقش کفن کنند و بر سینه یار به خاک بسپارند تا این گونه به یار نزدیک شود. عاشق شیفته معشوق است، بی ریا، ساده و صمیمی، دمی تحمل دوری یار را ندارد می گوید:

«ٚه گه رهه ری زوده میرم» اگر بروی زود می میرم و این یگانه یار دوستی باعث شده است که عشق با ثبات تر باشد و در ترانه ها، طلاق دادن یار جایی نداشته باشد. علی رغم همه عشق ورزیها، شراب خوردن و باده نوشی در ترانه ها وجود ندارد، چه در معنای عرفانی و چه در معنای غیر عرفانی.

در این ترانه‌ها بی‌دلی و بی‌میلی عاشق و معشوق در برخی ازدواج‌های اجباری جز نکات قابل تأمل در ترانه‌هاست شاید محزون‌تر از این ترانه ترانه‌ای را سراغ نداشته باشیم که دختر در آستانه ازدواج ناخواسته با حزن بی پایان به فریاد می‌آید:

ٚه‌زئ دهمرم وه فی دهردا      az damerem wa vi darda

من مه‌دنه فی نامهردا      men madana vi namarda

من هلنین له فی ههردا      men helinen la vi harda

من از این درد می‌میرم / مرا به این نامرد ندهید / مرا در این جا به خاک بسپارید.  
و گاه وقتی شعله شکوه‌هایش، فقط درون او را به آتش می‌کشد و فریادرسی نیست؛ با هم گریزی دو نامزد یا دو عاشق و معشوق پیش می‌آید. می‌گیرند برای این که، به دور از تعصبات و تنگ نظری‌ها زندگی کنند.

دختری که یک بار به دنیا می‌آید، نمی‌خواهد تن به ازدواجی اجباری و ناخواسته دهد و او را به اجبار به خانه‌ی کسی بفرستند که دمی تحمل آن جا مانند را ندارد. به خاطر این است که عشق‌های ایللیاتی

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

وفادارانه‌ترند و کمتر شاهد طلاق در بین کردها هستیم و حداقل در ترانه‌هایشان کاربردی ندارد و این وفاداری دو دل‌داده تماشایی است.

در ترانه‌ی زیر، دختری که سرآمد دختران ایل است، به فرار کردن راضی نمی‌شود:

t'o sardari la nav bine  
maye bozi ney kerine  
razi nawi la ravine

تو سهررداری ل ناڤ بینێ  
مه‌یێ بوزی نه‌یه کرینێ  
رازی ناوی ل ره‌وینێ

تو سرآمد دختران ایلی / شتر سپیدی هستی که خریده نمی‌شوی / و تن به فرار نمی‌دهی. علاوه بر موضوع عشق، میهن دوستی، زندگی چادرنشینی، پوشش کرمانجی، دل مشغولی‌ها و دغدغه‌ها، آرمان و آرزوها ترانه‌های زیادی را به خود اختصاص داده‌اند.

در این میان غربت سروده‌ها در ترانه‌ها، حاکی از دوری گروهی از این کوچ داده شدگان از کُردستان بزرگ به خراسان است و گاه این غربت را به دردی مانند کرده‌اند که فرد را ره‌ایش نمی‌کند. علاوه بر دوری از کُردستان - که زمانی متعلق به ایران عزیز بوده است و چهار قسمتش کرده‌اند - دوری از یار و اطرافیان، در بیلاق و قشلاق بودن همواره فراز و فرودها را در نوردیدن و یک دیگر را سیر ندیدن، گاه ایلی در دل دشتی، ایل دیگر در کنار چشمه‌ای و گاه ایلی در دامنه کوهی فرود می‌آمده و این آمد و رفت‌ها، این سرگردانی و بی‌دیاری و همه جا وطنی، کُرد را غریب این میانه کرده است. گاه نیز این ترانه‌ها از زبان دختری است که به دور از پدر و مادر، به غربت فرستاده شده و در خانه‌ی همسر است. در عین حال غربت، غریبی و نالیدن از درد غریبی در ترانه‌ها نمود فراوانی دارد:

az qariwe ve yordama  
gereftare ve dardama  
na k'ostema na bardama

ئه‌ز غه‌ریوێ ڤی یوردامه  
گرفتاری ڤی دهردامه  
نه کوشتمه نه به‌ردامه

من غریب این دیارم / و گرفتار این دردم / که نه مرا کشته و نه رهایم ساخته است. علاوه بر ادب غنایی این ترانه‌ها از ادب تعلیمی نیز بی‌بهره نیستند، بی‌وفایی دنیا، بی‌ثمر بودن زیاده‌گویی، نکوهش دو همسری و ... را می‌توان در حوزه ادب تعلیمی در ترانه‌ها به اختصار بیان کرد.

la kariran kamar tonna  
har polate johar tonna  
gap k'erni per samar tonna

له که‌ویران که‌مه‌ر توننه  
هه‌ر پولاتی جۆهه‌ر توننه  
گه‌پ کرنی پر سه‌مه‌ر توننه

در کویر کوهی وجود ندارد / هر پولادی جوهر ندارد / زیاده‌گویی هم بی‌ثمر است. در این ترانه صراحتاً می‌گوید: در زیاده گفتن ثمری نیست.

ترانه‌سرا با داشتن اندیشه‌ای خیام‌وار می‌خواهد تا معشوق سخت‌گیری نکند زیرا دنیا اعتبار و وفایی ندارد:

بالاخانه ل هه‌فایه      bala xane la havaya  
دیرچه فه که شه‌مال گایه      derca va k'a samalgaya  
فا دونیی کا بی‌فه‌فایه      va donyek'a be vafaya

بالاخانه بلند و رو به آسمان است / پنجره را باز کن که اینجا باد به راحتی وزیدن می‌گیرد / که این دنیا وفایی ندارد.

## ۶- درون‌گرایی در ترانه‌ها:

۱-۶- دل:

دل ضمیر، جان، روان و خاطر انسان است، دل مصداق درون‌گرایی است. کسی که با دل همدم است، از دیگران بریده است. کسی که با دل سخن می‌گوید، دل را هم‌کلام خود می‌کند. کسی که دلش به ناله در می‌آید و چون دریایی توفانی در اندرون، به خروش می‌آید و طغیان می‌کند، دل عزیز او، راز دار او، و دل مأمَن دردهایش بوده است؛ پناهگاهی که هر دردی در آن منزل داشته است. شوق‌های پر شتاب و شیرین نیز میهمان دل بوده‌اند. دل رباطی است که در آن گروهی می‌مانند و گروهی در حال رفتند. کُرد خراسان نیز از دل بسامدی زیبا در ترانه‌هایش ساخته است؛ به طوری که در بین پانصد ترانه ۶۸ بار از دل سخن به میان آمده است. دلی که به سنگ مانند شده است، دلی که آتش خاموش نمی‌شود، دلی که داغدار است، دلی که چون دیگ به جوش آمده. "جعفرقلی" عارف و شوریده کرمانج نیز در یکی از زیباترین سروده‌هایش می‌گوید:

خه‌لکۆ له من عه‌یو مه‌گرن موشکیل کاره کاری دل

چل قه‌ته‌ر نیر و مه‌یا ناکشینن باری دل

ژ مه‌شریق تاینه مه‌غریب ده‌شه‌ویتی ثاری دل

تو ده‌ریا و ده‌ریاچه خه‌وا ناکه ثاری دل

بیچاره و ثواره و بی‌قه‌رارم ژ ده‌س دل (تو‌خدی، ۱۳۸۱: ۲۲۲).

«مردم بر من عیب مگیرید، کار دل مشکل کاریست

چهل قطار شتر نر و ماده نمی‌توانند بار دل را بکشند

از مشرق تا مغرب آتش دل در حال سوختن است و عالم‌گیر شده

هیچ دریا و دریاچه‌ای قادر به خاموش کردن آتش دل نیست

بیچاره و آواره، بی‌قرارم از دست دل.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

دل در شعر شاعران فارسی‌سرا نیز حاکی از درون پرتلاطم شاعران است.  
دل خرابی می‌کند دلدار را آگه کنید  
زینهار ای دوستان جان من و جان شما (حافظ)

دلی منی هاتیه جوشیی  
ناتی که ل سهر برووشی  
وه قوروانا ته سهر خووشی  
دلَم مانند دیگ، به جوش آمده / و از عشق نگارم بی تاب و طاقت شده‌ام / الهی من قربانت شوم ای یار سرخوش من (که همواره شادمان هستی).

دلی منی ناله ناله  
دایه هه‌نئی خوه ده‌سماله  
جاری نه‌گو هه‌نی ماله  
دلَم برایش به ناله درآمده است / او دستمال را بر پیشانی‌اش بسته است / (ابهت و زیبایی خاصش به او اجازه نداد که) حتی یک بار مرا به خانه دعوت نکرد.

دل که ویرم، دل که ویرم  
ده ستم و وه جه‌فیرم  
نکوم نا‌فی ته بگیرم  
(آن قدر ستم و جور دیده‌ام که) سنگ دل شده‌ام، سنگ دل شده‌ام / جور و ستم زیادی را به جان خریدم / (که از فرط عشق) نمی‌توانم نامت را بر زبان آورم (شاید شرایط اجتماعی هم طوری بوده که جرأت نام بردن از او را نداشته است).

هه رچی ده‌ویم ته‌فا ناوئ  
ئاری دلان خه‌وا ناوئ  
دل ژ دلان جودا ناوئ  
هر چه به فریاد آمده‌ام و می‌گویم عشق پایانی ندارد / و آتش فروزان دل‌ها به خاموشی نمی‌گراید / و دلَم از دلدارم جدا نمی‌شود.

ژ جانی خوه بوومه تیرا  
نالی چکی سه‌ری تیرا  
دل وه داخِم، داخِم ژیرا  
به خاطر انبوه نامرادی‌ها، از جانم سیر شده‌ام / مانند اخگر برآتش دلَم داغدار اوست / و برایش در سوز و گدازم.

دهردی دلّی من پیرین      darde dele meni peren  
 هیستری من گوره گورین      hest'ere men gora goren  
 ههوالی من کۆدا برین      havale me koda beren  
 دردهای دلم بی‌شمارند (و اشک‌هایمانند قطره‌های باران تند تند فرو می‌بارند/ نمی‌دانم همدل و یارم را کجا برده‌اند؟

دهردی دلّی من کاریه      darde deli men kari ya  
 غوسان جانّی من خاریه      qosan jane men kariya  
 یاری کووتی ناچاریه      yare kot'i nacariya  
 دردهای دلم عمیق و بی‌مرهمند/ غم و غصه‌جانم را خورده‌اند/ یار بد و ناخواسته به اجبار قابل تحمل است.

۲-۶- درد:

یکی دیگر از موضوعات در ترانه‌های کُردی مورد بحث درد، غم و رنج است که در پشت آن غم، دردهای بی‌صدایی خفته‌اند، غم دیار، غم دلدار، غم عشق یار پدر ناسازگار، غمی که روح را زمین گیر نموده، غمی که در دل سکنی گزیده و راه‌گزیر و گریزی ندارد مگر یار غم را از دل بیرد. در ترانه‌های کُردی نیز درد از چشمه‌ی دل در جوشش است و ۱۹ بار در بین پانصد ترانه تکرار شده است و در زبان فارسی نیز چه زیبا سروده شده:

مرد را دردی اگر باشد خوش است      درد بی دردی علاجش آتش است

دهردی ل من گور بوینی      darde la men gor bowine  
 چیا بوئ نار هلتینی      j'ia bowe ar hel t'ine  
 فا جه‌ورانا کەس نه‌وینی      va jawrana kas nawine  
 کاش دردهای دلم را گرگ‌های بیابان ببینید/ (با دردهایی که من صبورانه به جان خریده‌ام) اگر کوه این دردها را ببیند آتش می‌گیرد/ و این جور و ستم‌ها را کاش کسی نبیند.  
 فانا کۆلّی دهردی ته نه      va na kole darde t'a na  
 له فێر له وێ گه‌پ ده‌کەنه      la ver la we gap dak'ana  
 ئیرو سووه ته ده‌وه‌نه      iru sowa t'a da wana  
 این‌ها همه دردهای تواند که در دلم انباشته شده‌اند/ و در هر کوی و برزن از آن سخن به میان می‌آورند/ درد رفتن تو؛ که امروز و فردا تو را از این دیار می‌برند.

javane cu neka k'alem	جه‌فانی چوو نکا کالم
za das dardi t'a danalem	ژ دهس ده‌ردی ته ده‌نالم
la jam yare nek'a k'alem	له جه‌م یاری نکا تالم

شوق شیرین جوانی رفت و من حالا پیر شده‌ام / من از دردت می‌نالم / و حالا نزد یارم شأن و منزلتی ندارم.

dele meni per wa darda	دل‌ی من پر وه ده‌رده
dotarak'a ru wa parda	دو تاره که روو وه په‌رده
harce dawim go wa sarda	هه‌رچی ده‌ویم گو وه‌سه‌رده

دل‌م پردرد و غمگین است / همانند دوتار پرده‌داراست (که فریاد گر تنهایی تار است) / من نیز هر چه می‌گویم گوش فرا ده.

۳-۶ غربت:

کُرد بی‌پناهی، غربت و دوری از وطن را در ترانه‌ها زمزمه کرده است. غربی جزء واژه‌های پر بسامد در ترانه‌های کُردی است و بیش از ۲۳ بار در بین ۵۰۰ ترانه تکرار شده است. کُردهای شمال خراسان که تعدادی از آنان در زمان صفویه از غرب کشور به خراسان کوچ داده شده‌اند همواره در ترانه‌هایشان این غربت و جدایی و دوری چهارصد ساله از کُردستان بزرگ را فریاد کرده‌اند. هر چند ایران خانه بزرگ همه اقوام ایرانی است، اما کُردها دلتنگ کُردستانند و این دلتنگی باعث شده است که هنوز دل مویه‌های این مردم، حسرت دیارشان باشد. گویی نی‌های بریده از نیستان خلقتند که مولاناوار از جدایی‌ها شکوه نموده‌اند.

"اخوان" نیز غربت را چنین فریاد کرده است: «گرد غربت پرده زد بر دامن بال و پرم» (خالقی، عابدی: ۱۷۶).

کُرد، کوه، غربت، جدایی، دوری، پشت به اجداد گذشته کردن، سکونت و جزیره‌نشینی در شمال خراسان و قطع ارتباط با کُردهای سایر نقاط باعث درون‌گرایی شدید کُردهای خراسان گردیده که در ترانه‌هایشان با حزنی تلخ تبلور یافته است.

dele meni per wa zana	دل‌ت من پر وه‌ژانه
dardi qariwyê gerana	ده‌ردت غه‌ریوی گرانه
aziza men del wa zana	نازیزا من دل وه‌ژانه

دل‌م بسیار آزرده و پر درد است / درد غربت و جدایی سنگین است / و می‌دانم عزیزم در غربت چه دردی می‌کشد.

az qariwe we yorda ma	ئەز غەریوی وی یۆردامە
gereft'are we darda ma	گرفتاری وی دەردامە
na k'st'ema na bardama	نە کۆشتی مە نە بەردامە

من غریب این دیار و سرزمینم/ و گرفتار این درد جانکاه غریبتم/ و این غریب نە مرا می‌کشد و نە رهایم می‌سازد.

az jujek'e par berima	ئەز جووجکێ پەر بریمە
za walate xwa ferima	ژ ولاتی خوە فریمە
la qariwiye kerima	لە غەریوی یێ کریمە

من آن گنجشک پر بریده‌ای هستم/ که از دیارم دور پریده و در اینجا فرود آمده‌ام/ گویی مرا برای غریب و درد خریده‌اند.

jigar wara az lawrama	جگەر وەرە ئەز لەورامە
sava ruye sat'a pama	شەفا روویی ساتە پامە
la vi yorda qariw mama	لەفی یۆردا غەریو مامە

عزیز و دلدارم بیا که در این جایی تو سخت تنها مانده‌ام/ و شب و روز برایت بیدارم/ و در این دیار و سرزمین غریب مانده‌ام.

az cuma za valayate	ئەز چوووە ژ فلایەتی
qariw katem la qorbate	غەریو کەتەم ل غوربەتی
didar maya qyamate	دیدار مایە قیامەتی

من از ولایت و دیار رفتم/ و در دیار غریب تنها و غریب ماندم/ و دیدارمان به قیامت مانده است.  
۴-۶ آرزو و آرمان:

کُرد روح پر آشوبش را، در کشاکش کام‌ها و ناکامی‌ها با بیانی سرشار از امید و آرزو صیقل داده است. وجود واژه آرمان و آرزو در ترانه‌های این مردم که بیش از ۲۰ بار تکرار شده است حکایت گر آمال و آرزوهای این قوم است. آرزوهایی که هر یک حکایتی و درسی و ماجرابی دارند و با این آرزوها مردم قد کشیده‌اند، به زندگی لبخند زده‌اند، مرگ را به سخره گرفته‌اند و آرزویشان را چون جان عزیز داشته‌اند و هر روز توان و روح و رمقی به آن بخشیده‌اند و خوب می‌دانسته‌اند که آرزوهای بزرگ متعلق به انسان‌های بزرگ است.

bilak kajke qa ramanan	بلەک کەچکی قارەمانان
reziyana nav xarmanan	رژیانە ناف خەرمانان
jaul taran wa armanan	جاییل تەرەن وە ئەرمانان

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

گروهی از دختران ایل قهرمانلو/ در زمین هموار خرمن‌ها مشغول شادمانی‌اند/ و جوانان آروز بر دل می‌مانند.

arman peren arman peren      ئهرمان پرن، ئهرمان پرن

dare wa bazn sa ce qeren      دار وه به‌ژن سا چ قرن

bazne la wan koda beren      به‌ژنی له‌وان کۆدا برن

آرمان و آرزوها فراوانند/ زیبا رویان قامت چون درخت چرا بی‌قامت شده‌اند؟/ آن بلندی قامت‌شان را کجا برده‌اند؟

ya menu we haka nawu      یا من و وی ها‌کا ناوو

xarman dani kole k'awu      خهرمان دانی کولی کا وو

la deli men arman mawu      ل دلخ من ئهرمان ماوو

عشق دروغین من و او پایانش این بود / خرمنی که انتظار محصولش را داشتیم همه کاه بود/ و هنوز در دلم آرزوهایی بزرگ مانده بود.

۵-۶ اشک:

”بود“ در جمله‌ای گفته است: «اشک‌هایی که آدمی از گردونه‌ی باز پیدایی حیات تاکنون ریخته است، از آب اقیانوس‌ها بیشتر است». اشک بی‌پرده‌ترین زبان دل است که درون را آینه وار می‌نمایاند، اشک شوق و درد، اشک امید و انتظار، اشک دل‌پر درد را که چون آتشفشانی صبور است زبانی است.

هر چند گروهی اشک را نشانه‌ی ناتوانی دانسته‌اند ولی اشک نشان دهنده پاک‌ی روح است. گریه زاییده-ی دردمندی انسان خودآگاه است که احساس مسئولیت در قبال خود و هم‌نوع خود می‌کند» (م. کیان فرهنگی، ش ۱۳۴: ۲۲). روح‌های لطیف، آنان که حتی لانه‌ی گنجشکی را از هم نپاشیده‌اند و دست‌شان به خونی آغشته نیست روحی لطیف دارند و اشک روایت‌گر پاک‌ی درون این افراد است.

men del tonna az bewizem      من دل توننه ئه‌ز بو‌یژم

hester naman az berizem      هیستیر نه‌مان ئه‌ز بیر‌یژم

saw ka ta ra xowa dakozem      سه‌و کا ته را خوه ده‌کوژم

من دلی برای گفتن ندارم/ و اشکی نمانده من فرو بیارم/ حاضرم برای فدا شوم.

kajage t'a per ziraven      که‌جه‌گی ته پر زرافن

hester ta xwun la naven      هیستیر ته خوین ل ناخن

rendiya t'a bere j'aven      رندیا ته بیر‌ی چافن

زلف‌هایت باریک و زیبایی‌ت/ و اشک‌هایت با خون عجین شده است / و زیبایی‌ات چشم و ابروی تو است.

ta di yare La men ce k'er      ته دی یاری ل من چ کر



balgi dani sar men jel k'er	بالغی دانی سه رمن جل کر
hestere men balgi sel k'er	هیستری من بالغی شل کر
دیدی که آن یار بی وفا آخر چه جفایی در حقم نمود/ بی وفایی اش مرا به بستر انداخت/ و اشکهایم	
بالش زیر سرم را خیس کرد.	
az qorwna t'a waxwa ma	ئه ز قوروانا ته وه خوهمه
la dore t'a taw daxwa ma	له دووری ته تاو ده خوهمه
j'av wa hester sa ta hama	چاف وه هیستر سا ته ههمه
من قربان تو که تنها دلبرم هستی بشوم/ مانند پروانه گرد شمع وجودت در چرخشم/ با چشم پر از	
اشک برایت منتظر مانده ام.	
۶-۶ حسرت خوردن:	
وقتی آرزوها برآورده نمی شود، وقتی فرد در آسمان آبی اندیشه اش، زمانی بالای برای پرواز داشته و	
اینک پر شکسته ترین پرنده ی زمانه ی خویش است، به یاد روزهای لبخند و روشن گذشته می افتد و بر از	
دست رفته هایش حسرت می خورد، حسرت یار و دیار، حسرت پاکی گذشته های دور.	
t'o k'o tari az daminem	تؤ کوته ری ئه ز ده مینم
hasrat'i t'a dakesinem	حه سرتی ته ده کشینم
vagar wara del wa sinem	فه گهر وه ره دل وهشینم
تو می روی و من تنها می مانم/ و حسرت لحظه های شیرین با تو بودن را می کشم / برگرد بیا که دلم	
داغدار توست.	
sary golye xwa varasand	سه ری گولی خوه وه ره شاند
la war hilye xwe neqesand	ل وه ره هیلی خوه نقشا
ma la hambar hasrat kesand	مه ل ههمبره حه سرت کشاند
سرگیسوانش را افشان کرد/ و خود را در برابر آینه آراست/ و من از دور حسرت او را کشیدم.	
۷-۶ آه و فریاد:	
آه و فریاد که از دلی دردمند و بی سامان بلند می شود اندوه و رنجی را با خود به همراه دارد. آه نفرین	
بی پناهان است، آه و فریاد، خستگی و دل ریشی انسان هایی است که با ساده ترین شکل شکوه هایشان را	
فریاد کرده اند. در زبان فارسی نیز از آه زیاد و زیبا گفته اند:	
برقی زدل بیرون جهد آتش به جایی	ترسم در این دل های شب از سینه آهی سرزند
درزند	

malan dani la war zine	مالان دانئ ل وەر زینئ
bel belek'a le daxwine	بلبلیکا ل ده‌خوینی
haraye ma le namine	هه‌رایئ مه ل نامینی
چادر نشینان، در دامنه کوه چادرها را بر افراشتند/ آوای بلبلی خوش صدا به گوش می‌رسد/ و ناله‌ی ما او را رها نمی‌کند.	
selwary t'a cite sada	شلواری ته چیتئ ساده
da saw tine alaw nada	د شهو تینئ ئەلاو ناده
ahi men ko ta bar nada	ناهئ من کو ته به‌رناده
شیلوار پرچینت از پارچه چیت (پارچه نخ‌ی نازک و گل‌دار) ساده است/ (آن راه رفتنت دل‌ها را می‌سوزاند بی آن که شعله‌ای دیده شود / آه ناله‌ام رهایت نمی‌کند.	
kollay pasem ba la t'a we	کوللای پەشم با ل ته وئ
harra dely ta tang nawe	هه‌ره دلئ ته تنگ نه‌وئ
nefrini men wa du t'a we	نفرینئ من وه دوو ته وئ
کت پشم زبینه تن توست / (با قامت رعنائ پوشیده‌ات) برو و دلتنگ نباش/ نفرینم تو را رها نمی‌کند. باعنایت به آنچه آمد هنوز می‌توان به موارد دیگری نظیر مخاطبان ترانه‌ها، باور دینی، طبیعت‌گرایی، پند و اندرز، پیوند تاریخی و... اشاره کرد که در این نوشتار نمی‌گنجد.	

### پایان سخن:

ترانه‌های سه مصرع‌ی کُردهای خراسان یادگار روزهای دیر و دور تاریخند که متأسفانه به علت شفاهی بودن این ترانه‌ها، در سالیان اخیر ترانه‌های بسیاری با مرگ کهنسالان برای همیشه از ذهن و زبان‌ها محو شده‌اند و امروز آن‌چه باقی مانده است اندوه بلندی است که بر لب دلدادگان کُردها و فرهنگ‌های بومی به یادگار مانده است.

این ترانه‌ها با قدمتی که دارند، جلوه‌ای از زیبایی‌های فرهنگ کهن کُردها به شمار می‌روند. سه خشتی، ترانه‌ای که پیشینه‌ی بلندی دارد، هنوز هم بر لب مردمی است که قلب‌شان برای زیبایی و زندگی می‌تپد. مردمی که ساده و صادقند و غبار قرن‌ها نتوانسته است از پاکی روح ایلپاتی‌شان بکاهد. آن‌چه باید نگرانش بود، فراموشی این ادب شفاهی است؛ ادبیاتی که سینه به سینه منتقل شده است و امروز بیش از هر زمان شاهد غربت ترانه‌ها، بر لب ترانه‌سرایان کرمانج هستیم. چون در ترانه‌هایی که امروز بر لب‌هاست، بدون توجه به اصالت ترانه‌ها، شاهد تغییرات و اعمال سلیقه‌های فراوانی در ترانه‌ها هستیم.

به جرأت می‌توان گفت، کهن خوانان ادبیات کُردی آخرین نسلی هستند که اگر دیر به سراغ شان برویم، زمانه آنها را از ما خواهد ربود. زیبایی و حلاوتی که در آهنگ‌های اصیل وجود دارد کم‌رنگ می‌شود؛ چون هر کدام از ترانه‌های قدیم دارای سرمنشاء و پیشینه‌ای است که ریشه در عشق یا درد دارد. امروز ترانه‌خوانان کهن سال به درخت تناور فرهنگی می‌مانند که حفظ آن می‌تواند در غنای فرهنگ ملی ما مؤثر باشد. هنرمندانی که شناسنامه‌ی هنری ندارند، مجموعه‌های عظیم فرهنگی در ایران جز برگزاری برخی جشنواره‌های موردی و ضبط آثاری از خوانندگان، بصورت مدون در این باره کاری نکرده‌اند و چه بهتر است بدون شبهه‌ی برتری جویی قومی و فرهنگی همه‌ی فرهنگ‌های ایران عزیز، عزیز داشته شوند و تنوع زبان و آداب و رسوم بومی را به منزله‌ی گل‌هایی بدانیم که باغ بهاری ایران را پرشکوفه نموده‌اند.

امید است با همت همه‌ی دلسوزان ایران عزیز، رایت فرهنگ و اندیشه بر فراز قله‌ی رفیع ادب و هنر در اهتزار باقی بماند و هر چند این اثر در این مختصر پایان یافت ولی به قول اقبال لاهوری:

گمان مبر که به پایان رسید کار مغان؛ هزار باده‌ی ناخورده در رگ تاک است

**فهرست منابع و مأخذ:**

- ۱- یوبیان، عبدالله، **مجله دانشکده ادبیات تبریز**، سال سیزدهم، شماره ۲.
- ۲- برزگر خالقی، محمدرضا و... (۱۳۷۹) **تعریف ها و توصیف‌ها در شعر معاصر**، تهران، نشر آتیه چ اول.
- ۳- بی‌کس، شیرکو (۱۳۸۰) **دره‌ی پروانه‌ها**، ترجمه محمد رئوف مرادی، تهران، نشر آنا، چ اول.
- ۴- تفضلی، دکتر احمد (۱۳۷۸) **تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام**، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، نشر سخن، چ سوم.
- ۵- توحیدی کلیم ا... (۱۳۸۱) **دیوان عرفانی جعفر قلی**، مشهد، انتشارات واسع.
- ۶- خوشحالی، بهزاد (۱۳۷۹) **زبان شناسی کرد و تاریخ کردستان**، تهران، نشر فن آوران، چ اول.
- ۷- درویشی، محمدرضا (۱۳۸۰) **از میان سروده‌ها و سکوت‌ها**، تهران، مؤسسه ماهور، چ اول.
- ۸- سپاهی لاین، علیرضا (۱۳۷۵) **سه خشتی، شعر ویژه کرمانج‌ها** شعر (مجله)، شماره ۲۱.
- ۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳) **موسیقی شعر**، تهران، نشر آگاه، چ چهارم.
- ۱۰- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) **سبک شناسی نثر**، تهران، نشر میترا، چ سوم.
- ۱۱- شمیسا، سیروس (۱۳۷۸) **نقد ادبی**، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ سوم.
- ۱۲- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) **انواع ادبی**، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ نهم.
- ۱۳- صفی زاده، دکتر صدیق (۱۳۷۷) **تاریخ موسیقی کردی**، تهران، نشر بهنام، چ اول.
- ۱۴- صفی زاده، فاروق (۱۳۷۵) **پژوهشی درباره ترانه‌های کردی**، تهران، ناشر ایران جام، چ اول.
- ۱۵- طبیبی، حشمت الله (۱۳۷۱) **مبانی جامعه شناسی و مردم شناسی ایلات و عشایر** (نمونه موردی عشایر کرد) انتشارات دانشگاه تهران، چاپ اول.
- ۱۶- علوی مقدم، مهیار (۱۳۸۱) **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران، انتشارات سمت، چ اول.
- ۱۷- کزازی، دکتر میرجلال الدین (۱۳۷۴) **ترجمانی و ترزبانی**، تهران، انتشارات جام، چ اول.
- ۱۸- مکرری، دکتر محمد (۱۳۲۹) **گورانی یا ترانه‌های کردی**، نشر کتابخانه دانش، چ اول.
- ۱۹- مسیح، هیوا (۱۳۸۶) **سه خشتی ترانه‌های کوچک کرمانج**، تهران، نشر نگاه، چاپ اول.
- ۲۰- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۰) **وزن و قافیه شعر فارسی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

## نگاهی به باورهای عامیانه در میان کُردها (کرمانشاه)

دکتر محمدرضا صالحی مازندرانی \*

سید آرمان حسینی آبیاریکی \*\*

سیده سمانه صالحی \*\*\*

### چکیده:

فرهنگ عامه بیانگر زندگی توده‌ی مردم است. در میان هر مِلّت و نژادی، با توجه به محیط زندگی و میزان آگاهی آن مِلّت، باورهای ویژه‌ای شایع و رایج است. بسیاری از این باورها ریشه در تاریخ و تجربیات نسل‌های گذشته داشته و بسیاری دیگر در اثر آمیختگی و تأثیر پذیرفتن از فرهنگ اقوام دیگر به وجود آمده است. در این مقاله سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی از فرهنگ عامه و پیشینه‌ی آن، وجوه مشترک فرهنگ عامه در نقاط مختلف و اهمیت و آسیب شناسی آن به دست داده و سپس باورهای عامیانه‌ی مِلّت کُرد (کرمانشاه)، پیرامون مسائل مختلف، با تکیه بر ادبیات آنان، بررسی شود. در نهایت در صورت مشاهده‌ی باورهای مشترک در میان این قوم و اقوام دیگر، این باورها ذکر خواهد شد.

### واژه‌های کلیدی: فرهنگ عامه، باورهای عامیانه، مِلّت کُرد، کرمانشاه، ادبیات کُردی

---

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

\*\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

### مقدمه:

غرب ایران، یکی از کهن‌ترین زیستگاه‌ها و خاستگاه‌های فرزندان ایران زمین بوده است؛ چنان‌که مردمان کُرد، پیوسته سهم بسزایی در تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم داشته‌اند. بدون شک هر قومی نیز دارای آداب و رسوم و فرهنگ خاصی است که این ویژگی‌ها، سبب می‌شود تا از سایر اقوام بازشناخته شود.

یکی از جلوه‌های فرهنگی هر ملت، فرهنگ عامه می‌باشد که نمایان‌گر وضع زندگی، آداب و رسوم، نحوه‌ی نگرش و باورهای آن ملت، نسبت به محیط پیرامون خود و... است. توجه به فرهنگ عامه، به نوعی توجه به هویت و فرهنگ است؛ بنابراین بایسته است فرهنگ اصیل مناطق مختلف را با شیوه‌های منطقی و علمی مورد توجه قرار داد. آنچه کار پژوهشگر را در امر تحقیق و بررسی مشکل می‌سازد- علاوه بر مشکلات فراوان پژوهش در فرهنگ عوام- باورهای مشترک میان اقوام است که به درستی نمی‌توان گفت که این آداب و رسوم، چگونه و به چه طریق در میان این مردمان، شکلی همسان یافته است.

باورهای عامیانه، بخشی از فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهد. باورهای عامیانه‌ی کُردان کرمانشاه، چندان مورد پژوهش و بررسی قرار نگرفته است؛ تنها کتابی که تا حدودی باورهای عامیانه‌ی این منطقه را در خود منعکس ساخته است، «فرهنگ عامه کُرد» اثر «موسی پرنیان» است.

در این جستار سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی از فرهنگ عامه و پیشینه‌ی آن، وجوه مشترک فرهنگ عامه در نقاط مختلف و اهمیت و آسیب‌شناسی آن به دست داده و سپس باورهای عامیانه کُردان کرمانشاه، پیرامون مسائل مختلف، با تکیه بر ادبیات آنان، بررسی شود. در نهایت در صورت مشاهده‌ی باورهای مشترک در میان آنان و اقوام دیگر، این باورها ذکر خواهد شد.

### فرهنگ

فرهنگ در زبان فارسی به معانی مختلف آمده است. در نثر و شعر فارسی از دیرباز با مفاهیمی گوناگون همراه بوده که عمده‌ترین و متداول‌ترین آن «دانش معرفت»، «آموزش و پرورش» و «ادب و تربیت» است (بلوکباشی، ۱۳۳۵: ۴). حسینعلی بیهقی نیز در کتاب «پژوهش و بررسی فرهنگ عامه ایران» می‌نویسد:

فرهنگ از دو جزء «فر» و «هنگ» ترکیب یافته است. ۱- «فر» یا «فرا»: در فرس هخامنشی و اوستا (farā و far) از پیشاوندها است به معنی «پیش». در فارسی هم گذشته از فرهنگ، بر سر بسیاری از واژه‌ها «فرا» می‌آید؛ چون: فرارفتن و فراخواندن. یا «فر» به فتح «فا» و کسر «فا» دیده می‌شود چون فرمودن، فرزند و فرزانه و ... ۲- «هنگ»: جداگانه در فارسی به معنی قصد و نیت می‌باشد. آهنگ با پیشاونده «آ» در زبان ما رایج‌تر است. «هنگ» با پیشاونده «فر» به معنی دانش و ادب است. در نوشته‌های

پهلوی هم به همین معنی بسیار دیده می‌شود و اصولاً فرهنگ در زبان پهلوی به معنی «تربیت، آموزش و پرورش و آنچه آموخته می‌شود» به کار می‌رود (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۰).

### فرهنگ عوام

فرهنگ عوام در زبان فارسی معادل واژه‌ی لاتین «فولکلور» (Folklore) گرفته شده است. فولکلور نیز کلمه‌ای است مرکب از دو جزء: یکی /folk/ و دیگری /lore/ و معنی آن «دانش عوام» است. در زبان فارسی فولکلور را «فرهنگ عامه»، «فرهنگ عوام» و «دانش عوام» ترجمه کرده‌اند (محبوب، ۱۳۸۳: ۳۵ و بیهقی: ۱۸).

### شکل‌گیری فولکلور در جهان و ایران

واژه‌ی فولکلور را نخستین بار «ویلیام جی، تامس» باستان‌شناس انگلیسی (۱۸۸۵ م.) وضع کرد و آن را طی نامه‌ای با امضای مستعار «آمبروز مرتون» (Ambrose. Merton) در نشریه‌ی انجمن ادبی لندن در تاریخ ۲۲ اوت ۱۸۴۶ به چاپ رساند (بیهقی، ۱۳۶۵: ۱۷). مدت‌ها گذشت تا تمام ملت‌ها این واژه را به همین صورت قبول کردند و ترکیب مذکور جنبه‌ی فرامرزی به خود گرفت. در ایران، نخستین برنامه برای گردآوری فرهنگ عامه و نخستین دستورالعمل برای گردآوری گوشه‌های مختلف این فرهنگ، از جانب صادق هدایت در طی دو مقاله تحت عنوان «فرهنگ توده» در مجله سخن انتشار یافت (محبوب: ۷۴).

فرهنگ عامه در ایران هنوز در مرحله‌ی جمع‌آوری است و نوبت بحث و مقایسه و تجزیه و تحلیل این میراث عظیم فرانسیده است. در باب گردآوری فرهنگ عامه‌ی ایران در میان اروپاییان، نخست «پتی دولا کروا»، شرق‌شناس فرانسوی قرن هجدهم کتابی تحت عنوان «هزار و یک روز» به زبان فرانسوی به تقلید از «هزار و یک شب» نوشت و در آن قصه‌های ایرانی را گردآورد. این کتاب تحت عنوان «الف-النهار» به فارسی ترجمه شده و دوباره انتشار یافته است. سپس «الکساندر خوجکو» ی لهستانی مقیم فرانسه، گردآورنده‌ی جنگ شهادت و ترجمه‌کننده‌ی بعضی از آن‌ها به زبان فرانسوی است. پس از او «کنت دو گوبینو» به این کار پرداخت و حتی چند قصه به سبک قصه‌های ایرانی نوشت. بعد از این، دو تن از مشهورترین کسانی که به این کار دست زدند، یکی «آرتور کریستن سن» دانمارکی و دیگری «هانری ماسه» فرانسوی است که هر دو قسمتی از قصه‌های ایرانی را گرد آوردند (همان: ۷۳).

### پیوند فرهنگ و جامعه

ارتباط فرهنگ با جامعه از آنجایی حائز اهمیت است که نمی‌توان فرهنگ را جدا از روابط تولید و شیوه‌ی کار تولیدی و مناسبات میان طبقات و گروه‌های اجتماعی و نهادهای خانوادگی، اقتصادی و سیاسی تحقیق و بررسی کرد. از طرف دیگر شناخت «ساخت اجتماعی» یک جامعه نیز بستگی به «شناخت مادی» و «فرهنگ معنوی» یعنی «زیر ساخت» و «روساخت» همان جامعه و تأثیر متقابل آن دو دارد (بلوکباشی، همان: ۹).

«تایلور» نخستین مردم‌شناسی بود که به «فرهنگ» معنا و مفهومی مردم‌شناختی داد و پس از چاپ و انتشار کتاب معروفش «فرهنگ ابتدایی»، باب بحث و تحلیل را درباره‌ی فرهنگ‌ها و تمدن‌های اقوام گشود. او در این کتاب، فرهنگ را چنین تعریف و توصیف می‌کند: «فرهنگ یا تمدن، در معنی وسیع مردم‌شناختی آن، مجموعه‌ی پیچیده‌ای از معرفت، عقاید، هنر، اخلاقیات، قوانین، آداب و همه‌ی قابلیت‌های و عادات دیگری است که انسان به عنوان عضوی از جامعه آن‌ها را می‌آموزد» (همان: ۲)؛ به عنوان مثال، داستان‌های عامیانه از زندگی توده‌ی مردم سرچشمه می‌گیرد و به همین سبب با آن پیوندی ناگسستنی دارد. از این راه است که به آداب و رسوم مردم، طرز لباس پوشیدن و غذا خوردن، طرز تزئین خانه‌ها، آیین شهرسازی، وضع کوچه‌ها، رفتار و طبقات مختلف اجتماعی با یکدیگر، ساختمان خانه‌های فقیر با اعیان، آداب ورود به خانه‌ها و... می‌توان پی برد (محبوب، همان: ۱۴۰).

### پیوند فرهنگ و زبان

اگر بپذیریم که زبان آیینی واقع‌نمای فرهنگ به وسیع‌ترین معنای مفهومی آن است، باید این را هم بپذیریم که اغلب جنبه‌های فرهنگ در واژگان و نحو زبان و استعاره جلوه‌ی چشمگیری دارد؛ به معنایی ساده‌تر، ما در مقام اعضای یک فرهنگ انگلیسی می‌توانیم به زبان انگلیسی درباره‌ی هر کار و هر فکری که کنیم، به طور کامل حرف بزنیم و این بی‌تردید حقیقت دارد. این واقعیت هم بدیهی است که به زبان انگلیسی نمی‌توان به طور کامل درباره‌ی فرهنگ غیر انگلیسی سخن گفت یا درباره‌ی فرهنگ انگلیسی به زبانی غیر از انگلیسی به همان کاملی حرف زد. از این لحاظ زبان انگلیسی به دلایل عملی (یعنی انگلیسی) همان فرهنگ انگلیسی است (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۳۲).

عرصه‌ی مردم‌شناسی اساساً عرصه‌ای است که در آن نحوه‌ی «نیندیشیده» سخن گفتن مردم با نحوه‌ی زندگی آنان مربوط می‌شود. در واقع، رابطه‌ی نزدیک بین «نحوه‌ی سخن گفتن» و «نحوه‌ی زندگی» بین زبان و فرهنگ، دغدغه‌ی اصلی «بنجامین لی ورف» و «ادوارد سایپر»، زبان‌شناسان آمریکایی بوده است. زبان، ما را به واقعیت‌های اجتماعی رهنمون می‌شود. انسان‌ها فقط در جهان عینی زندگی نمی‌کنند، برخلاف تلقی معمول فقط هم در جهان فعالیت اجتماعی زندگی نمی‌کنند، و سخت معروض زبان خاصی‌اند که ابزار بیان در جامعه‌ی آن‌ها شده است. واقعیت قضیه این است که جهان واقع تا حد زیادی بر عادات زبانی گروه بنا شده است. خلاصه آن‌که برای حیوان ناطق، فرهنگ و زبان چنان پیوندی تنگاتنگی دارد که «نحوه‌ی زندگی» را ابداً نمی‌توان از نحوه‌ی سخن گفتن جداکرد (همان: ۱۱۸).

### وجوه مشترک فولکلور در نقاط مختلف

با نگاهی گذرا بر باورها و آداب و رسوم مردمان مختلف، روشن می‌شود که بسیاری از باورها و آداب، در بین آن‌ها مشترک است. البته باید پذیرفت که فرهنگ مردم هر ملتی دارای ویژگی‌ها و خصایصی است که باعث جدایی و تمایز جامعه‌ای از دیگر جوامع می‌شود. در عین حال، فرهنگ عامه همبستگی-



های انسان را نیز در نظر دارد؛ زیرا پایه‌ی آن بر نیازهای اصلی و واقعی بشر نهاده شده است و تا حد زیادی در میان اقوام و قبایل گوناگون اشتراک دارد. «انسان‌ها به لحاظ روحی و روانی از وحدت برخوردارند و همین نکته باعث و بانی وجوه شباهت در داستان‌ها و موارد مربوط به فولکلور در نقاط مختلف جهان می‌باشد. باز از طرفی هر فرهنگی در طی قرون متمادی با فرهنگ‌های دیگر برخورد و ارتباط می‌یابد و به تبادل می‌پردازد و میان آن‌ها هم‌رنگی‌ها و آشنایی‌ها به وجود می‌آید و این وجوه اشتراک، موجب احساس همبستگی‌های بشری و پیدایش روحیه‌ی مسالمت‌آمیز بین ملت‌ها می‌شود» (بی‌هقی، همان: ۳۶).

### اهمیت فرهنگ عامه و لزوم تفکیک آداب و رسوم پسندیده از خرافات

حفظ فرهنگ عامه با همان زبان و لهجه‌ی محلی، خود امری است ضروری و تنها راه حفظ آن، ثبت آن با وسایل علمی سمعی بصری است؛ چراکه این اطلاعات برای تحقیقات علمی زبان‌شناسی بسیار مفید است و بسیاری از دشواری‌های زبان فارسی را حل می‌کند و اگر از میان برود، دیگر هیچ راهی برای تجدید حیات و احیای آن نمی‌توان یافت (محبوب، همان: ۴۶). اما توجه ویژه به فرهنگ عامه نیازمند این است که این توجه به طریقی سنجیده باشد؛ چرا که با توجه به برخی از باورهای غلط، ممکن است موجب ترویج آن‌ها در جامعه شود. نباید از یاد ببریم که «دسته‌ای از این آداب و رسوم نه تنها خوب و پسندیده است، بلکه از یادگارهای روزهای پر افتخار ایران است؛ مانند: جشن مهرگان، جشن نوروز، جشن سده، چهارشنبه سوری و... که زنده کردن و نگهداری آن‌ها از وظایف ملی به شمار می‌آید و برای آن باید مقام جداگانه‌ای قائل شد. آداب عقد و عروسی، شادی، تمیزی، افسانه‌های قشنگ ادبی به طور کلی تأثیر خوبی دارد و همین قدمت ملی را نشان می‌دهد که زیاد پیر شده، زیاد فکر کرده و زیاد افکار شاعرانه داشته است. ولی خرافاتی که از خارج به ایران آمده، زندگی را مشکل و زهرآلود می‌کند: اعتقاد به سعد و نحس ستارگان، ساعت خوب و بد و...» (هدایت، ۱۳۵۶: ۲۵).

خرافات هم مانند همه‌گونه عقاید و افکار، زندگی بخصوصی دارد؛ گاهی به وجود می‌آید و جانشین خرافات دیگر می‌شود و زمانی هم از بین می‌رود. البته اگر آن‌ها را به حال خود بگذارند، جنبه‌ی الوهیت خود را تا دیرزمانی نگه می‌دارد؛ زیرا مردم عامه آن‌ها را مانند مکاشفات و وحی الهی دانسته به یکدیگر انتقال می‌دهند. برای از بین بردن این گونه موهومات هیچ چیز بهتر از آن نیست که چاپ بشوند تا از اهمیت و اعتبار آن‌ها کاسته و سستی‌شان آشکار شود. مخصوصاً بایستی هر کدام جداگانه تحقیق بشوند؛ زیرا نباید اشتباه کرد که این افکار پوسیده هیچ وقت خود به خود نابود نمی‌شوند و تنها تدوین آن‌ها با نام «عقاید منسوخه» بی‌اهمیتی آن‌ها را خواهد رساند (همان).

بایسته است یادآور شویم که تشخیص خرافات از باورهای عامیانه‌ی پسندیده به آسانی صورت نخواهد گرفت؛ زیرا به دلیل تعبیراتی که پیرامون این آداب و رسوم، از آن‌ها شده است، معنی روشن و معینی نمی‌توان از آن‌ها به دست داد و خود این اختلاف تعریقات، بدون شک ناشی از اختلاف فرهنگ‌هاست.

### قلمرو فرهنگ عامه

قلمرو فرهنگ عامه بسیار گسترده است. ذهنیات هر فرد از باورها، پندارها، اندیشه‌ها و سخن و ادب عامه انباشته است. بسیاری از تدابیری که انسان برای برآوردن نیازهای اولیه خود از قبیل تهیه پوشاک، خوراک و ابزار کار و مسکن به کار می‌گیرد و سهم عمده‌ای از آنچه را که برای گذراندن اوقات فراغت در نظر دارد و بخشی از رفتار اجتماعی، مثل آداب رفت و آمد، آداب سفره، نشست و برخاست، خیز و خفت، دید و بازدید، تعارفات، مراسم و آداب زندگی از زادن تا مردن و باورهای انسان پیرامون مسائل مختلف، همه‌ی این‌ها گوشه‌ای از فرهنگ عامه را تشکیل می‌دهد (محبوب، همان: ۲۱).

### باورهای عامیانه‌ی مردم کرمانشاه

#### ۱- باورهای عامیانه پیرامون انسان

##### ۱-۱- باورهای عامیانه در مورد نوزاد و کودک

در کرمانشاه به کودکانی که لکنت زبان دارند، خوردن تخم کبوتر توصیه می‌کنند. در گیلان نیز بر این باورند «اگر به کودکی که زبانش می‌گیرد، یک، سه تا پنج تخم کبوتر بخورانند، زبانش باز می‌شود» (بشرا و طاهری، ۱۳۸۶: ۷۱).

در میان مردم کرمانشاه، تا چهل روز از نوزاد مراقبت ویژه‌ای می‌شود؛ مثلاً تا چهل روز از زمان تولد نوزاد سپری نشود، هیچ‌گاه او را تنها نمی‌گذارند، چون معتقدند که اجنه نوزاد را با نوزاد خود عوض می‌کنند (پرنیان، ۱۳۸۰: ۱۶۸). در برخی از مناطق دیده می‌شود که از اولین روز تولد نوزاد تا چهل روز، چراغ فانوسی بالای سر کودک می‌افروزند و در این مدت هرگز آن را خاموش نمی‌کنند (همان).

در کرمانشاه عده‌ای می‌پندارند، کودکی که آب دهانش پیوسته جاری می‌شود، اگر دایی او با قیچی یک بار آن را قطع کند، آب دهنش برای همیشه قطع می‌شود.

در میان کُرْدان کرمانشاه چنین تلقین شده است که معمولاً میان دو کودک که پشت سر هم به دنیا می‌آیند (به کُردی «ههم پشته») لجبخت و ستیزه وجود خواهد داشت و پیوسته باهم در زد و خورد هستند.

##### ۱-۲- باورهای عامیانه در مورد زنان

در کرمانشاه، زن نباید بدون اجازه شوهر به جیب او دست بزند؛ زیرا این کار موجب تنگ دستی خانواده می‌شود.

در کرمانشاه معمولاً دختران، پای خود را دراز نمی‌کنند و با انجام چنین کاری، با واکنش پدر و مادرشان روبه‌رو می‌شوند؛ زیرا زنان آبستن چنین عادت‌ی دارند و این کار برای دختران عیب است.

یکی از باورهای خاله خانجایی‌ها و دختران دم‌بخت در پنجاه شصت سال پیش کرمانشاه، این بود که برای باز شدن بختشان، به محله‌ی «طویلله توپخانه» می‌رفتند و از آب بد بو، سیاه و کثیف دباغخانه

به سر خود می‌ریختند. این آیین خاص کرمانشاه نبوده، بلکه در شهرهای دیگر ایران از جمله رشت هم مرسوم بوده است. در آن جا برای باز شدن بخت دخترها، آن‌ها را به دباغخانه می‌بردند و پسری نابالغ می‌آمد دکمه‌ی تنگه‌ی آن‌ها را باز می‌کرد، بعد قدری از آب دباغخانه بر می‌داشتند و در منزل بر سرشان می‌ریختند (شمس، ۱۳۷۱: ۴۷).

– در کرمانشاه معتقدند، اگر زنی چادرش را پشت و رو به سر اندازد، در آینده نزدیک به زیارت خواهد رفت (پرنیان، همان: ۱۸۶).

۱-۳- در اقصی نقاط ایران، برای زایمان راحت، کارهایی انجام می‌داده‌اند. در کرمانشاه هنگام زایمان زن، قسمت پایین دامن دختران آن زن را با قیچی می‌پریدند و شکافی در آن ایجاد می‌کردند، تا شاید بدین گونه زایمان آسان باشد. اگر زایمان دشوار صورت می‌گرفت، دستمالی از منزل کسی که معتقد بودند «بهش‌دار» (بخش‌دار، دارای سهم) است، می‌آوردند و به دور کمر زن می‌بستند تا زایمان راحت‌تر انجام پذیرد (پرنیان، همان: ۱۷۱).

#### ۱-۴- باورهای عامیانه در مورد مهمان

– در باور کرمانشاهیان، اگر در هنگام نوشیدن چای، قند در استکان بیفتد، نشانه‌ی این است که به زودی مهمان خواهد آمد. این در حالی است که در نقاط دیگر کشور، قرار گرفتن تکه‌ای از تفاله‌ی چای بر سطح استکان، نشانه‌ی آمدن مهمان است. ردیف شدن ظروف غذاخوری بر سر سفره‌ی صبحانه، هنگام ناهار یا شام بدون آن که عمدی در کار باشد نیز، از نشانه‌های آمدن مهمان به حساب می‌آید.

– اگر گربه در خانه‌ای دست و روی خود را بلیسد، مهمان به آن خانه خواهد آمد (سکوت‌منش، ۱۳۴۱: ۱۶۷).

– اگر خروس و یا مرغی روی زمین بخوابد و خود را به یکی سو افکند و بال خود را در حالت کشیده نگه دارد، این حرکات را نشانه آمدن مهمان می‌دانند (پرنیان، همان: ۱۸۲).

– در باور مردمان کرمانشاه، اگر کودکی جارو کند، نشانه‌ی آمدن مهمان است (سکوت‌منش، همان: ۱۶۷).

– دعای گنجشکان در میان حیاط منزل، نشانه‌ی آمدن مهمان است.

– جدا شدن تاری از موی سر و افتادن آن روی پیشانی، نشانه برگشت به سفر رفته‌ی آن خانواده است (پرنیان، همان: ۱۸۶).

#### ۱-۵- باورهای عامیانه در مورد اعضای بدن انسان

– در کرمانشاه، مردم عامه بر این باورند که اگر رگ پلک کسی بجنبد و پلک بپرد، با همان چشم گریه خواهد کرد (همان: ۱۸۵). برخی نیز می‌گویند لرزش پلک چشم، نشانه‌ی رویدادی است. اگر چشم راست بلرزد، اتفاق نیک و اگر چشم چپ بلرزد، اتفاق ناگوار است.

- خارش کف دست و پا را نشانه رسیدن رزق و روزی می‌دانند. برخی نیز معتقدند که خاریدن پای کسی بدین معناست که به زودی به سفر خواهد رفت (سکوت منش، همان: ۱۶۷).

- کسی که فاصله‌ی دندان‌هایش زیاد باشد، می‌گویند مادرش او را زیاد دوست دارد و یا با فردی بیگانه ازدواج خواهد کرد (پرنیان، همان: ۱۸۷).

- کرمانشاهیان بر این باورند که اگر کسی گوش چپش زنگ بزند، یعنی کسی در حال غیبت کردن از اوست و بدش را می‌گوید؛ و اگر گوش راستش زنگ بزند، خوبی او را می‌گویند.

- کسی که در موقع خواب، زانویش را روی شکم و سینه جمع می‌کند، خسیس است و کسی که طاقباز می‌خوابد و دستانش را روی سینه‌اش می‌نهد، دست و دل باز است (پرنیان، همان: ۱۸۵).

- چیدن ناخن در شب را جایز ندانسته و این کار را موجب جدایی فرزند از پدر و مادر می‌دانند.

### ۲- باورهای عامیانه پیرامون پرندگان

#### ۱-۲- مرغ و خروس

- در کرمانشاه، عامه‌ی مردم بر این باورند که اگر کسی کله‌ی مرغ یا خروس بخورد، پدرش را از دست خواهد داد. به همین دلیل کسانی کله‌ی مرغ یا خروس را می‌خورند که قبلاً پدرشان فوت کرده است.

- در کرمانشاه «اگر خروس ناموقع قوقولی قوقو کند، اگر رو به قبله باشد، مبارک است و اگر پشت به قبله باشد بدشگون است و سرش را می‌برند» (پرنیان، همان: ۱۸۲). در گیلان نیز خروسی را که غیر از صبح و شب بخواند، سرش را می‌برند (خسرو مرادی، ۱۳۴۰: ۱۶۳). در متون قدیم در مورد این باور آمده است: «اهل عجم خروس را و بانگ او را خجسته دارند، خاصه خروس سفید را ... و بانگ خروس را به نماز و شام بد دارند و به فال نیک ندانند و از آن بود که چون "کیومرث" را کار به آخر رسید، نالان شد. آن خروس را که وی بود نماز شام بانگ کرد و هرگز بدان وقت آن بانگ نشنوده بودند. همه گفتند چه شاید بودن بدین وقت، چون بنگریدند "کیومرث" مرده بود. پس از آن سبب بانگ خروس که بدان وقت به فال بد گرفتند تا امروز خداوندان اخبار گویند که خروس که بدان وقت بانگ کند، خداوند، خروس را بکشد آن بد از او درگذرد و اگر نکشد در بلا افتد» (جریر طبری به نقل از: همایونی، ۱۳۵۶: ۱۳).

- اگر مرغی همچون خروس بخواند، آن را بدشگون و نامبارک می‌دانستند و برای رفع بلای احتمالی، سر مرغ را می‌بریدند. در برخی از مناطق، چاقویی که می‌خواستند با آن سر مرغ را ببرند، به سیدی می‌دادند تا بر آن دعایی مخصوص بخواند و سپس با آن چاقو سر مرغ را می‌بریدند. برخی نیز می‌پنداشتند که به هنگام لانه رفتن ماکیان، اگر مرغی چون خروس بخواند، برای زن خانواده اتفاقی پیش می‌آید؛ پس آن مرغ را می‌کشتند و می‌خوردند.

#### ۲-۲- هدهد (شانه به سر)

در مورد هدهد افسانه‌ای روایت می‌کنند: هدهد، نوعروسی بود و روزی در گوشه‌ی خانه، در میان تشست، سرش را می‌شست و به موهایش شانه می‌کشید. ناگاه، پدرشوهرش سرزده وارد شد. نوعروس (هدهد) شرمسار شد و دست به سوی پروردگار دراز کرده و از او خواست که او را از شرمندگی برهاند؛ دعایش برآورده شد و همچنان که شانه بر زلفش بود، پر درآورد و شانه به سر شد و پرواز کرد (پاینده لنگرودی، ۱۳۷۲: ۱۵). در کرمانشاه بعضی بر این باورند که اگر هدهد (به زبان کُردی کرمانشاه = شانه-سهر) را بکشند و آن را در جایی دفن کنند و پس از مدتی استخوانش را در نزد خود داشته باشند، مقبول الکلمه شده و نزد مردم مورد احترام قرار می‌گیرند.

### ۳-۲- جغد

در نزد عامه‌ی مردم ایران، جغد به شومی معروف است. در کرمانشاه نیز برخی می‌گویند اگر جغدی در شب روی خانه‌ای بنشیند و بخواند، کودک شیرخوار آن خانه خواهد مُرد (سکوت منش، همان: ۱۶۷). کرمانشاهیان بر این باورند که جغد (در کُردی کرمانشاه = بایه‌قوش) شب نمی‌خوابد؛ در یکی از اشعار فولکلور و محلی آمده است:

سَیْ که‌س له‌ی دونیا شه‌و نه‌داروو خاو      ئه‌وه‌ل بایه‌قوش دوه‌م خو‌ره‌ی ئاو  
سی‌وه‌م ئه‌و که‌سه له‌ دووس بریاسه‌و      له‌ زوئقی له‌یلی زه‌نجیر کریاساو  
ترجمه: سه چیز در این دنیا، شب‌هنگام خواب ندارد: اوّل جغد؛ دوّم صدای آب و سوّم کسی که از یار خود جدا مانده و با زلف آن یارش، زنجیر شده است.

### ۴-۲- لک‌لک

در اقصی نقاط ایران برای لک‌لک احترام قائلند؛ به عنوان مثال در ناحیه سراوند (حوال همدان)، وقتی که آمدن لک‌لک را دیدند، که به لهجه محلی «باشی باشی» نامیده می‌شود، یک سینی پر از نان و عسل و پنیر و شیر برنج تهیه می‌کنند و در مزرعه‌ای می‌گذارند تا بخورد (ماسه، ۱۳۵۵، ج ۱: ۲۶۷). در گیلان نیز برای لک‌لک احترام زیادی قائل‌اند و دیدن آن را خوش یمن می‌دانند. در کرمانشاه، برخی می‌گویند که لک‌لک هر ساله به کعبه سفر می‌کند و چون در بهار بازگشت، آن را «حاجی له‌ق له‌ق» می‌نامند. این در حالی است که «در باور مردم گیلان، پرستو به سبب آن که هر ساله به مکه معظمه سفر می‌کند و باز می‌گردد، مقدّس است» (بشرا و طاهری، همان: ۳۶).

### ۵-۲- پرستو

در کرمانشاه پرستو را مقدّس می‌دانند و از صدمه زدن به آن خودداری می‌کنند. عامه‌ی مردم، پرستو را «سید» می‌پندارند. برخی بر این باورند که پرستوها می‌آیند و لانه می‌سازند و تخم می‌گذارند و جوجه‌ها را پرواز می‌دهند و بعد همگی به مکه پرواز می‌کنند و پدر و مادر بر سنگ مکه سرشان را می‌کوبند، تا می‌میرند. سال دیگر، جوجه‌های سال پیش، به لانه‌ی پدر و مادر باز می‌گردند و لانه را بازسازی می‌کنند، تخم می‌گذارند و جوجه‌ها را پرواز می‌دهند (لنگرودی، همان: ۹).

### ۳- باورهای عامیانه پیرامون پدیده‌های بی‌جان

۱-۳- کفش

- در کرمانشاه، اگر دو لنگه کفش کسی بر روی هم سوار شود، می‌گویند او به مسافرت می‌رود (سکوت منش، همان: ۱۶۷). البته این باور، در اغلب نقاط ایران وجود دارد.

۲-۳- در کرمانشاه هنگام زایمان زائو، اگر سگ روزه بکشد، یک لنگه کفش را وارونه می‌کنند تا آل و مرگ دور شود. در بعضی از مناطق هنگام وزیدن باد شدید، لنگه کفش یا کلاشی را زیر و رو می‌کنند و می‌گویند: «له حوکم سله‌یمان په‌یغه‌مبه‌ر، وا قه‌ت بوو» (به حکم سلیمان پیغمبر، باد قطع شود) (پرینیان، همان: ۱۸۳).

۳-۳- غذا و سفره

- در کرمانشاه می‌گویند در سر سفره نباید زیاد حرف زد؛ زیرا این کار موجب رخت برپستن برکت سفره می‌شود و تأکید می‌کنند که «قسه کهم بکه، سفره بال گرید» (کمتر حرف بزن، [در غیر این صورت] سفره پر می‌زند و می‌رود) که البته مراد برکت سفره است. علاوه بر این، با دهان پر حرف زدن را نمی‌پسندند و با طنز می‌گویند:

لوقمه زیادی نه نه‌زارو نه دم    حه‌لقت مه‌گیروو زاقت مه‌یوو چه‌م

ترجمه: لقمه‌ی زیادی در دهانت نگذار؛ چرا که موجب می‌شود تا گلوگیرت شود و چشمانت از حلقه به در آید.

- کرمانشاهیان می‌گویند کسی که علاقه‌ی زیادی به خوردن ته‌دیگ دارد، حتماً در روز عروسیش باران می‌بارد. به نظر می‌رسد این باور در بیشتر مناطق ایران وجود داشته باشد.

- در کرمانشاه برای سفره احترام زیادی قائل هستند. در سر سفره مؤذبانه می‌نشینند؛ چراکه معتقدند زمانی که سفره پهن می‌شود، فرشته‌ای بر آن موکل است.

- نه تنها کرمانشاه، بلکه در تمام نقاط ایران، «نان» متبرک است؛ پس نباید نان در زیر پا و یا در مسیر عبور و مرور قرار گیرد.

### ۴- باورهای عامیانه پیرامون زمان و اوقات

۱-۴- ایام هفته

- در کرمانشاه، مراسم عروسی و همچنین کارهای مهم را در روزهای زوج هفته انجام نمی‌دهند؛ بلکه روزهای فرد را برای این منظور مناسب می‌دانند (پرینیان، همان: ۱۸۰).

- در برخی از مناطق کرمانشاه می‌گویند اگر کسی روز چهارشنبه بمیرد، باید تخم مرغی را با او در گور بگذارند، در غیر این صورت یکی دیگر از خانواده خواهد مُرد (سکوت منش، همان: ۱۶۷).

۴-۲- غروب

- در کرمانشاه، عامه‌ی مردم بر این باورند که اگر کسی هنگام غروب به دیدار بیماری برود، حال آن بیمار بدتر خواهد شد (سکوت منش، همان: ۱۶۷).

- کرمانشاهیان هنگام غروب، معمولاً چیزهای سفید رنگ، از قبیل ماست، دوغ، نمک و ... را از منزل بیرون نمی‌برند؛ زیرا معتقدند این کار موجب قطع روزی می‌شود.

۴-۳- شب

- بیشتر مردم کرمانشاه بر این عقیده هستند که در شب، نباید خون حیوانی را ریخت و معمولاً سر مرغ، گوسفند و ... را در شب نمی‌برند.

- مردم عامه‌ی کرمانشاه شب‌هنگام جارو نمی‌کنند و آن را بدشگون می‌دانند.

- همان طور که قبلاً گفته شد در کرمانشاه و نیز بیشتر مناطق کشور، شب ناخن نمی‌چینند.

**۵- باورهای عامیانه پیرامون پدیده‌های طبیعی**

۵-۱- کسوف و خسوف

گرفتگی ماه و خورشید (خسوف و کسوف) ذهن عامه را وا می‌دارد تا در این جریان ردپای دیو و اژدها را که دشمن مهر و ماهند، بیابند. آن‌ها می‌پندارند که در این حال اژدها و دیوی، گلوی خورشید و ماه را می‌گیرند تا آنان را خفه کنند و ببلعند. در این جاست که به عنوان یک وظیفه، به کهکشان می‌شتابند و با برآوردن صدای طبل و کوبیدن بر ظروف مسی و اخیراً تیراندازی با تفنگ باعث رماندن دیو یا اژدها می‌شوند و خورشید و ماه را نجات می‌دهند (بیهقی، همان: ۳۲).

این رسم تقریباً در تمام نقاط ایران دیده می‌شود. در کرمانشاه نیز این مراسم اجرا می‌شده است. چنان که موسی پرنیان در کتاب «فرهنگ عامه‌ی کُرد» می‌نویسد: «هنگام وقوع خسوف، معتقد بودند که اژدهایی ماه را در دهان و چنگ خود گرفته و به این خاطر با چوب یا سنگ بر روی اشیاء فلزی می‌زدند تا به علت صدای آن، اژدها، ماه را رها کند» (پرنیان، همان: ۱۸۳). در استان‌های ماندران و گیلان (شهرهای نزدیک به استان مازندران)، هنگام خورشید و یا ماه گرفتگی، مردم با زنگوله‌هایی مخصوص، سر و صدا ایجاد می‌کرده‌اند. برخی از افراد نیز به سوی ابر تیراندازی می‌کرده‌اند، تا ابر، ماه یا خورشید را رها کند؛ زیرا معتقد بودند تکه ابری (ظَلّ) ماه و یا خورشید را در دهان گرفته است و تا وقتی که ابر، آنها را رها نکند، به کار خود ادامه می‌داده‌اند. مثلاً در هنگام ماه گرفتگی می‌گفتند: «ماه رو ظَلّ بیته» (ابر، ماه را گرفته است).

۵-۲- باران

در نواحی مختلف کرمانشاه، هنگام خشکسالی و یا کم بارانی رسم‌های مختلفی اجرا می‌شود؛ در این جستار سعی بر آن است تا رسوم مهم و مورد پذیرش در نزد بیشتر مردم استان ذکر شود.

- هه‌شه‌لی:

به نظر می‌رسد هشلی (هه‌شه‌لی) را ایزد باران می‌پنداشته‌اند و در هنگام خشکسالی از او می‌خواستند تا سبب بارش باران شود (شمس، ۱۳۷۸: ۵۶). در نواحی شرقی استان کرمانشاه رسم بر این بوده است که بچه‌های کم سن و سال و به بلوغ نرسیده - زیرا آن‌ها را عاری از گناه می‌پنداشتند و معتقد بودند دعایشان مستجاب می‌شود - در کمپارانی و خشکسالی دور روستا و یا محله می‌چرخیدند و از هر خانه‌ای مقداری آرد طلب می‌کردند و در هنگام گشتن به دور محله، این شعر را به صورت دست‌جمعی می‌خواندند:

«هه‌شه‌لی مه‌شه‌لی / باد و بووران داگلی / که‌مچکه کوله گه‌شته کی / زه‌مین خودا وه‌شته کی و...»  
ترجمه: هشلی! از کار باز نمان و باران را فرو بار. قاشق کوچک را بچرخان و زمین خدا را طی کن و...  
سپس آرد جمع شده را فروخته و از آن نذری تهیه می‌کردند. نذر را به زیارت‌گاه و یا مسجد محل می‌بردند و پس از نیایش، آن را بین اهالی تقسیم می‌کردند.

- کووسه کووسه:

در گذشته در قلعه داراب‌خان کرمانشاه رسم «کوسه کوسه» برای طلب باران مرسوم بود. کوسه را از بین چوپانان محل که تعدادشان بین هشت تا دوازده نفر بود، انتخاب می‌کردند. مشخصات کوسه این بود که باید سفید، مضحک و دارای حرکات خنده‌آور باشد. کوسه را با وضع خنده‌داری آرایش و پیرایش می‌کردند، به این صورت که با نمدی بسیار کهنه که به صورت پالتویی بسیار بلند بود و در اصطلاح محلی به آن «که‌په‌نک» می‌گفتند، ملبوس نموده و کلاهی مسخره به سرش می‌گذاشتند. سپس او را سوار الاغی سیاه می‌کردند و کودکان قریه به دنبالش می‌افتادند و او را با سنگ‌های کوچک، سنگ‌باران می‌کردند. او هم بدون اعتنا به راه خود ادامه می‌داد؛ بچه‌ها می‌گفتند:

حاصل خوشک بیه تشنه‌ی وارانم کووسه هاته‌وه ئیسه وه‌ی بانه

کووسه کووسه مهن وارانم ته‌وئ خهم و چه‌مه‌گی جارانم ته‌وئ

ترجمه: کشت‌زار از بی بارانی خشک شده و کوسه اکنون از بالادست آمده است. کوسه کوسه می‌گویم و باران می‌خواهم، رودخانه‌ی پرآب سابق را می‌خواهم.  
و کوسه در جواب آن‌ها می‌گفت:

هاوردم ئه‌پات واران تیژی وه‌ی شهرت تا ئه‌وسا خوینی برپیژی

ترجمه: برایت بارات تیز و تندى آورده‌ام، به شرط آن که یک قربانی بکنی.

بعد کوسه به در خانه‌های مردم می‌رفت و این عبارت را تکرار می‌کرد:

کووسه دهر مالت نا‌ئومید نه‌چوود (کوسه از در خانه‌ات ناامید نرو!).

صاحب‌خانه هم در حد توانایی خود به او کمک می‌کرد. کوسه اجناس را می‌گرفت و صاحب‌خانه دعا می‌کرد. زن صاحب‌خانه، یک کاسه‌ی بزرگ آب بر سر و روی کوسه می‌ریخت به این نیت که باران



بیارد. کوسه می‌گفت: «خدایا مردم را مثل من خجالت‌زده نکن و مثل من فقیر نباشند». فردای آن روز مردم با هم کمک می‌کردند و هر چند خائوار گوسفندی را با این نیت که باران بیارد، قربانی می‌کردند و گوشت آن را بین اهالی تقسیم می‌نمودند. امروزه این رسم دیگر مرسوم نیست (خلعتبری لیماکی، ۱۳۸۷: ۵۶).

رسم باران خواهی در اغلب نقاط ایران دیده می‌شود. در اسفرجان اصفهان، در سال‌های کم‌باران، مردم دست به دعا و نذر و نیاز برمی‌دارند. مثلاً همه‌ی اهالی در میدانی جمع می‌شوند و «کاجی» می‌پزند. مواد اولیه کاجی آرد گندم، روغن، آب و ادویه است. پس از پختن کاجی، سینی بزرگ را که در آن آینه و مقداری شیرینی و خرما قرار دارد، بر سر دیگ می‌گذارند و مردم به دعا و نماز مشغول می‌شوند و دو رکعت نماز حاجت می‌خوانند. بعد از خواندن دعا و نماز، شیرینی را تقسیم می‌کنند و سپس به خوردن کاجی می‌پردازند. این کاجی به «کاجی پنج‌تن» معروف است. پس از این کار معتقدند که باران می‌بارد (همان: ۵۵).

در گیلان هنگام خشکسالی و کمبود باران، بچه‌ها دست به کار می‌شوند. آن‌ها کفگیری را با پارچه‌ای پوشانده، به در خانه‌ها می‌روند و می‌خوانند:

کتوا گشته برآسته / عالم خشکی بیگفته / دارو چو هوا بیگفته / ای خدا بارا کن / عزت از قرآن کن...  
ترجمه: کف‌گیر عروس شده و تمام دنیا را خشکسالی فرا گرفته است. همه‌ی درختان خشک شده‌اند. ای خدا باران نازل کن و ما را به واسطه قرآن عزیز گردان...

صاحب خانه به فراخور توانایی خود، مرغ، سیب زمینی، پیاز و ... به بچه‌ها می‌دهد. بچه‌ها هدایا را جمع می‌کنند و به زیارت‌گاه محل می‌برند. زن‌ها و مردهای داوطلب سرگرم تهیه‌ی غذا می‌شوند. همه‌ی مردم محله، در زیارت‌گاه به نیایش و نماز جماعت می‌پردازند و سپس برای خواندن فاتحه بر سر قبر اموات می‌روند. در نهایت به صرف غذا می‌پردازند و به این وسیله معتقدند که خداوند، آنان را مورد لطف و عنایت خود قرار می‌دهد (میر نیا، ۱۳۶۹: ۲۱۸).

شایان ذکر است در نواحی شمالی، بیشتر اوقات برای بند آمدن باران دست به دعا بر می‌داشتند؛ مثلاً در استان مازندران و گیلان، رسم «چهل کل» به نیت بند آمدن باران اجرا می‌شده است: در طوماری نام چهل نفر از افرادی که «کل» بودند را می‌نوشتند و آن را سوراخ کرده و با نخ به چوبی وصل می‌کردند. چوب را در حیاط و زیر باران قرار می‌دادند، به طوری که باران بر روی اسامی اصابت کند. این اسامی آنقدر در زیر باران بودند تا باران بند می‌آمد. در برخی از مناطق گیلان، به جای چهل کل، اسم هفت کل بسنده بوده است (خسرومرادی، همان: ۱۶۳).

### ۳-۵- رنگین کمان

در کرمانشاه هنگام دیدن رنگین کمان (توبله زهرپنه) معتقد بودند که هر دعایی که بکنند، مورد استجاب قرار خواهد گرفت. بعضی از دختران کوچک هم به دنبال رنگین کمان به راه می‌افتادند تا او را

بگیرند، آن‌ها می‌پنداشتند اگر به رنگین کمان دست یابند و یا به زیر آن برسند، پسر می‌شوند. البته هیچ‌گاه به رنگین کمان نمی‌رسیدند و از دنبال کردن آن، منصرف می‌شدند.

### خاتمه

با توجه به آنچه گفته شد، بخشی از باورهای عامیانه‌ی مردم کرمانشاه، در سایر مناطق نیز وجود دارد و بخشی دیگر، مختص به خود این منطقه است. بدون شک محیط جغرافیایی، زبان، مذهب و... بر باورهای عامیانه تأثیر گذارند؛ چه بسا مردمانی در محیط جغرافیایی همسان، باورهای همسانی داشته باشند. باورهای عامیانه، در ادبیات عوام خود را نمایان می‌سازد. البته نباید انتظار داشت که ادبیات عوام، بر چارچوب قوانین و سنن ادب رسمی استوار باشد؛ زیرا این سروده‌ها، حاصل ساده‌دلی و زندگی روزمره‌ی مردمانی است که با طبیعت مأنوس شده‌اند. شایان ذکر است که در برخی از موارد، باورهای عامیانه‌ی اصیل به خرافات نزدیک شده و در مواردی نیز دستورهای دینی، با فرهنگ منطقه در هم آمیخته شده و جلوه‌ی ویژه‌ای پیدا کرده است.

آنچه پیرامون باورهای عامیانه گردان کرمانشاه، از پیش چشم گذشت، بیانگر این نیست که امروزه این باورها، در نزد یک‌یک مردم این سامان وجود دارد. نکته‌ی دیگر این‌که بخشی از این باورها، رو به فراموشی نهاده و بخشی دیگر در اثر تطبیق فرهنگ منطقه با فرهنگ‌های دیگر نقاط، تضعیف شده است.

**منابع**

- بشرا، محمد و طاهر طاهری (۱۳۸۶) **باورهای عامیانه مردم گیلان**، تهران، فرهنگ ایلیا.
- بلوکباشی، علی (۱۳۳۵) «**فرهنگ، جامعه و ساخت اجتماعی**»، مردم‌شناسی و فرهنگ عامه ایران، شماره‌ی دوم.
- بیبهقی، حسینعلی (۱۳۶۵) **پژوهش و بررسی فرهنگ عامه‌ی ایران**، مشهد، اداره‌ی موزه‌های آستان قدس رضوی.
- پاینده لنگرودی، محمود (۱۳۷۲) **پرنده‌گان در باور مردم (شانه به سری)**، گیله‌وا، سال اول، شماره‌ی دوازدهم، خردادماه.
- پرنیان، موسی (۱۳۸۰) **فرهنگ عامه کُرد**، کرمانشاه، چشمه هنر و دانش.
- خسرو مرادی، اسماعیل (۱۳۴۰) «**خرافات مردم رشت**»، کتاب هفته، شماره‌ی سوم، مهرماه.
- «**خرافات رشت ۲**»، کتاب هفته، شماره‌ی چهارم، آبان‌ماه.
- خلعتبری لیماکی، مصطفی (۱۳۸۷) **چول قزل بارون کن (بررسی آیین‌های باران خواهی و...)**، نجوای فرهنگ، شماره‌ی هفتم، بهار، ص ۵۴-۶۹.
- سکوت منش (۱۳۴۱) «**کرمانشاهی‌ها معتقدند که...**»، کتاب هفته، شماره‌ی ۴۴، شهریورماه.
- شمس، صادق (۱۳۷۸) **نگاهی به فرهنگ مردم کرمانشان**، تهران: فکر نو.
- ماسه، هانری (۱۳۵۵) **معتقدات و آداب ایرانی**، ترجمه‌ی مهدی روشن ضمیر، تبریز: انتشارات دانشکده ادبیات و علوم انسانی.
- محجوب، محمد جعفر (۱۳۸۳) **ادبیات عامیانه‌ی ایران**، به کوشش حسن ذوالفقاری، چاپ دوم، تهران: چشمه.
- میرنیا، سید علی (۱۳۶۹) **فرهنگ مردم**، تهران: نشر پارسا.
- هاوکس، ترنس (۱۳۸۰) **استعاره**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
- هدایت، صادق (۱۳۵۶) **نیرنگستان**، چاپ دوم، تهران: جاویدان.
- همایونی، صادق (۱۳۵۶) **یازده مقاله در زمینه فرهنگ عامه**، انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر فارس.

## وزن اشعار فولکلور در کُردی کلهری

لیلا ضیامجیدی \*

محسن امینی \*\*

### چکیده:

در پژوهش حاضر به بررسی وزن اشعار فولکلور در «گوش کلهری» از زبان کُردی پرداخته‌ایم. در این مقاله پس از معرفی دو نوع شعر فولکلور در کُردی کلهری (شعر شیوه بیت و اشعار عامیانه) ساخت وزنی آن‌ها را کاویده‌ایم. وزن بیت‌ها وزن هجایی می‌باشد. در اینجا پس از توصیف وزن هجایی بیت‌ها، وزن این اشعار را در قالب نظریه وزنی نیز توصیف نموده‌ایم. سپس به بررسی وزن اشعار عامیانه کُردی کلهری پرداخته‌ایم و با توصیف ساخت وزنی آن‌ها نشان داده‌ایم که وزن این اشعار به نظام وزنی تکیه‌ای-هجایی نزدیک است.

**واژه‌های کلیدی:** شعر فولکلور کُردی کلهری، بیت، اشعار عامیانه، وزن هجایی، وزن تکیه‌ای-هجایی، نظریه

---

\* کارشناس ارشد زبان‌شناسی.

\*\* کارشناس ادبیات فرانسه.

## ۱- مقدمه

چهار نوع وزن شعر اصلی در زبان‌های گوناگون مشاهده شده است: هجایی، نواختی، تکیه‌ای، عروضی یا کمتی. (لاتر، ۱۹۶۰). تقسیم‌بندی کلی که از اوزان شعری موجود در جهان داده شده است، به این ترتیب می‌باشد:

اوزان شعری یا ساده‌اند و یا مرکب. نظام‌های وزنی ساده صرفاً مبتنی بر یک ویژگی (مثلاً فقط تعداد هجا، یا فقط تعداد تکیه‌ها) هستند. اوزان ساده شامل وزن تکیه‌ای خالص (مانند شعر کودکانه انگلیسی) و هجایی خالص (مانند شعر مجاری) می‌باشند (طیب‌زاده، ۱۳۸۲: ۵۲). نظام‌های وزنی مرکب مبتنی بر تعداد هجاها و نیز محل یک ممیزه زیرزنجیری می‌باشند. اوزان مرکب اوزان تکیه‌ای - هجایی (مانند شعر عامیانه فارسی)، عروضی (مانند شعر رسمی فارسی) و نواختی (مانند شعر چینی) را شامل می‌شود.

دو نوع وزن در اغلب زبان‌های رایج در ایران وجود دارد: یکی وزن پر کاربرد تکیه‌ای - هجایی و دیگری وزن کم کاربرد تر عروضی یا کمتی و در زبان فارسی سه نوع نظام وزنی وجود دارد: وزن تکیه‌ای هجایی (در شعر عامیانه)، وزن عروضی و وزن نیمایی (طیب‌زاده، ۱۳۸۷).

برای شعر در زبان کُردی دو نوع وزن قائل شده‌اند: وزن هجایی و وزن عروضی. وزن هجایی از همان پیدایش شعر کُردی پس از اسلام (قرن دوم هجری) تا به امروز در اشعار این زبان رایج بوده است؛ اما وزن عروضی تحت تاثیر ادبیات فارسی و عربی (به‌خصوص فارسی) در قرن دهم و یازدهم هجری وارد شعر کُردی شده است (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۱۰۸).

می‌توان اشعار فولکلوری را که در گویش کلهری از زبان کُردی وجود دارند، به دو دسته تقسیم نمود: یک دسته اشعار عامیانه‌ای که شاعر مشخصی نداشته‌اند و در موارد متفاوت به کار می‌رفته است. این اشعار به لحاظ مضمونی با شعر رسمی کُردی متفاوتند. این اشعار همانند اشعار عامیانه فارسی (طیب‌زاده ۱۳۸۲: ۲۵) مضمونی مطایبه‌آمیز، غیر جدی و حتی در بسیاری موارد مهمل و بی‌معنا دارند؛ به لحاظ وزنی نیز این گونه اشعار عامیانه کُردی کلهری همانند وزن اشعار عامیانه فارسی یعنی وزن تکیه‌ای - هجایی هستند.

دسته دیگر اشعار فولکلور کُردی کلهری، اشعاری موسوم به بیت می‌باشند که تقریباً در تمام گویش‌های کُردی وجود دارند. این نوع شعر به خاطر ویژگی‌هایی که دارد حلقه واسطه فولکلور و شعر کلاسیک (گورانی) به حساب می‌آید (پرهیزی، ۱۳۸۵). وزن این بیت‌ها وزن موسوم به وزن هجایی می‌باشد. در ادامه بحث، ابتدا به توضیح مباحث نظری پژوهش می‌پردازیم. سپس بر اساس نظریه وزنی به توصیف وزن هجایی بیت‌ها می‌پردازیم و در پایان وزن اشعار عامیانه کُردی کلهری مورد بررسی قرار می‌گیرد.

## ۲- مباحث نظری

در چند دهه اخیر، مطالعات (وزن‌شناسی: metrics) در جهان پیشرفت‌های چشمگیری داشته است. این تحقیقات به ویژه در مورد وزن شعر انگلیسی به نتایج قابل توجهی دست یافته‌اند. در واقع این پیشرفت‌ها در

نتیجه به کارگیری روش‌های صورت‌گرای زبانشناختی حاصل شده‌اند در مطالعات وزن‌شناسی نظریات جدید واج‌شناختی از همه بیشتر مورد استفاده بوده است. بروس هیز (Bruce Hays) در مقاله خود (۱۹۸۸) با عنوان «وزن‌شناسی و نظریه واج‌شناختی» به بررسی رابطه تنگاتنگی که بین وزن شعر و واج‌شناسی وجود دارد، پرداخته است. به زعم وی وزن شعر رابطه تنگاتنگی با واج‌شناسی دارد، به گونه‌ای که از تلاقی و بررسی موازی این دو حوزه نتایج درخشانی حاصل می‌شود.

یکی از نظریاتی که در مطالعات وزن شعر نقش بسزایی داشته است، نظریه وزنی (metrical theory) بوده است. در اینجا لازم است قبل از نظریه وزنی، به توضیح برخی مفاهیم که در این نظریه استفاده می‌شوند، بپردازیم.

در نظریه وزنی سلسله مراتب واحدهای واجی مطرح می‌شود در واقع این نظریه شکل‌گیری اجزای واجی (phonological units) در هجاها (syllables)، هجاها در پایه‌ها (feet) و به همین ترتیب پایه‌ها در ساخت‌های بالاتر و... را نشان می‌دهد. هر واج (واحد آوایی نقش‌مند) در زنجیره زبان یک جزء واجی محسوب می‌شود. اجزای واجی با هم ترکیب می‌شوند و هجاها را می‌سازند. هر «هجا» متشکل از یک «واکه» (vowel) و یک یا چند «همخوان» (consonant) می‌باشد. در مرحله بعد هجاها با هم ترکیب شده و پایه‌ها را می‌سازند «پایه» (foot) واحدی است که بزرگتر از هجا می‌باشد و در واقع هر پایه حداقل دارای یک هجای سنگین می‌باشد. تعریف پایه در زبان‌های مختلف متفاوت می‌باشد یعنی هر زبانی به شیوه‌ای خاص خود هجاهایش را درون پایه‌ها و پایه‌هایش را در درون کلماتش انتظام می‌بخشد.<sup>۱</sup> پس از این پایه‌ها با هم ترکیب می‌شوند و «کلمه» (word) را می‌سازند و پس از آن به ساخت جمله و واحدهای بزرگتر می‌رسیم. ولی تا آنجا که به حوزه وزن شعر مربوط می‌شود پس از شکل‌گیری پایه‌ها، خود پایه‌ها با هم ترکیب شده و واحد بزرگتری به نام «شطر» (colon) را می‌سازند. شطر واحدی زبانی کوچکتر از مصرع است که از یک یا چند پایه تشکیل می‌شود البته لازم به ذکر است که در همه نظام‌های وزنی، واحد شطر وجود ندارد در مرحله بعد شطرها با هم ترکیب شده و مصرع را تشکیل می‌دهند. به طور مثال به شعر زیر دقت کنید: (در اینجا هر خط تیره نمایانگر یک هجا و یک خط عمودی مرز پایه و دوخط عمودی مرز شطر را نشان می‌دهند).

دیگه دل مثل قدیم عاشق و شیدا همیشه (شاملو، دخترای ننه دریا)

--- | - | | --- | - | | --- | - | | ---

در شطر اول هجاهای دی/گه/دل با هم ترکیب شده و یک پایه و در عین حال یک شطر را تشکیل داده‌اند. در شطر دوم مت یک پایه و ل/ق/دیم پایه دیگر است که با هم شطر دوم را تشکیل داده‌اند و شطرهای دیگر نیز به همین صورت شکل گرفته‌اند. به همین ترتیب واحدهای وزنی با هم ترکیب شده و واحد بزرگتر یعنی مصرع را می‌سازند.

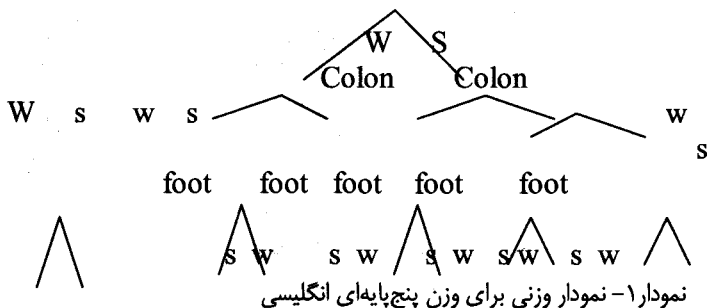
<sup>۱</sup> در این مورد می‌توانید رجوع کنید به: طیب‌پزاده، ۱۳۸۶.

در نظریه وزنی ویژگی‌های آوایی هر یک از این واحدهای واجی مورد نظر نیستند، بلکه در این نظریه ما با ارتباط «سلسله مراتب» (hierarchical)ی واحدهای واجی با یکدیگر روبرو هستیم. یعنی ارتباطی که منجر به شکل‌گیری هر یک از این واحدها در بطن واحد بالاتر می‌شود. این روابط می‌توانند شامل ساخت هجا، گروه‌بندی، تکیه و... باشند.

تا آنجا که به بحث مورد نظر در اینجا مربوط می‌شود، می‌توان به سلسله مراتب ریتمیک که در نظریه وزنی مورد بررسی قرار گرفته‌اند اشاره نمود (کیارسکی، ۱۹۷۷ و هیز، ۱۹۸۹ و هیز، ۱۹۸۸). در واقع طبق این بررسی‌ها می‌توان اجزای وزنی شعر را بر روی نمودارهای درختی نشان داد و انطباق آن‌ها را با واحدهای واجی نشان داد. برای این منظور ابتدا باید اجزای تشکیل دهنده وزن را در شعر شناسایی نمود و سپس به بررسی انطباق آن اجزا با واحدهای واجی پرداخت. برای بررسی دقیق میزان موزون بودن شعر، «قواعد مطابقه» (correspondence rules) نیز بیان می‌شوند. در واقع قواعد مطابقه تعیین می‌کنند که چه هنگام مواد زبانی به کار رفته در یک شعر کاملاً با انگاره انتزاعی وزنی هماهنگ می‌باشند. در بررسی وزن شعر با این معیار-ها گفته می‌شود که موزون بودن شعر، یک پدیده نسبی است؛ بنابراین ما برای هر شعر در یک سو، یک الگوی انتزاعی وزنی داریم و در سوی دیگر مواد زبانی که صورت عینی شعر در زبان می‌باشند. قواعد مطابقه برای هر الگوی وزنی تعریف می‌شوند و با بررسی وزن شعر و انطباق آن بر قواعد مطرح شده می‌توان گفت که وزن شعر تا چه حد منطبق با الگوی انتزاعی تعریف شده وزنی آن است.

به صورت کلی، اگر بخواهیم نظام سلسله‌مراتبی را برای اشعار مختلف بیان کنیم، ابتدا نمودار وزنی آن را مشخص می‌کنیم و واحدهای وزنی به ترتیب طبق نمودار مرتب می‌شوند. یعنی واحدهای واجی در هجاها و هجاها در پایه‌ها، پایه‌ها در درون شطرها و در مرحله بالاتر شطرها در درون مصرع‌ها جای می‌گیرند. با نمایش ساختار وزنی شعر در قالب این نمودار سلسله‌مراتبی، درجه برجستگی هجاهای مختلف و قواعد مطابقه مخصوص هر وزن را می‌توان بررسی نمود. از آنجا که بیشترین میزان موزون بودن در یک شعر بر اساس قواعد مطابقه می‌باشد، می‌بایست قواعد مطابقه را نیز بیان کرد که میزان موزون بودن یک شعر و یا دور بودن وزن شعر از وزن ایده‌آل مشخص شود (هیز، ۱۹۸۸). سه نوع نظام وزنی از لوزان دنیا را به عنوان نمونه مثال آورده است و بر اساس نمودارهای درختی وزن آن‌ها را توصیف کرده است. وی وزن «پنج پایه‌ای آیامیک» انگلیسی، وزن شعر «ده هجایی حماسی» صرب و کروواتی و وزن «خواختی» شعر چینی را مثال می‌زند. برای توصیف هر نوع وزن نیز قواعد مطابقه را ارائه کرده است. در قالب نمودار و با کمک قواعد مطابقه، توصیف دقیقی از وزن این اشعار به دست داده‌است. «هیز» بیان می‌کند که انگاره انتزاعی وزن را می‌توان بر روی نمودارهای درختی نظریه‌موزنی واجی نشان داد. به طور مثال، وی نمودار زیر را برای وزن «آیمیک» (Iambic) پنج پایه‌ای انگلیسی آورده است:

Line



این نمودار نشان می‌دهد که قالب پنج‌تایی متشکل از پنج پایه‌ای می‌باشد که هر کدام دارای [به ترتیب] یک جایگاه ضعیف (weak) و یک جایگاه قوی (strong) می‌باشند ضعیف یا قوی بودن پایه‌ها بر اساس تکیه بر بودن آن‌ها تعریف می‌شود. پایه‌ای که تکیه قوی‌تری دارد پایه قوی‌تر و آن که تکیه ضعیف‌تر دارد پایه ضعیف محسوب می‌شود. پایه‌ها در درون شطر (colon)ها تقسیم شده‌اند، به طوری که پایه سمت راست هر شطر قوی‌ترین پایه می‌باشد.<sup>۱</sup> مصرع شامل یک شطر W (ضعیف) دو پایه‌ای و یک شطر S (قوی) سه پایه‌ای می‌باشد (باز در مورد شطرها هم ضعیف یا قوی بودن بر اساس تکیه می‌باشد) قواعد مطابقه که موزون بودن مصرع را تعیین می‌کنند به شرح ذیل می‌باشند:

الف - تعداد هجا: هجاها یک به یک در گروه‌های پایانی نمودار قرار می‌گیرند.

ب - گروه‌بندی: مرز مصرع باید منطبق بر مرز یک گروه نحوی باشد.

قواعدی که تکیه‌ها را مشخص می‌کنند:

الف- در مورد تک هجایی‌ها، هجای تکیه‌بر باید در جایگاه S قرار بگیرد، مگر در دو حالت زیر:

۱. شامل یک کلمه تک هجایی باشد ۲. بلافاصله قبل از مرز گروه نحوی باشد.

ب- در انتهای‌ترین بخش سمت راست یک گروه نحوی، زنجیره بی تکیه- تکیه بر باید در جایگاه WS قرار بگیرند.

<sup>۱</sup> برای آگاهی بیشتر در مورد پایه، رجوع کنید به: (طیب‌زاده، ۱۳۸۶)



همان‌طور که می‌دانیم تکیه در شعر و تکیه در زبان کاربردهای متفاوتی دارند. به صورت طبیعی، هر زبان قواعد تکیه‌گذاری مخصوص خود را دارد. مثلاً در زبان انگلیسی تکیه حتی می‌تواند معنی باشد. به همین دلیل نیز قواعد تکیه در هر نظام وزنی برای زبان‌های مختلف متفاوت می‌باشد. آنچه ما به عنوان تکیه در وزن شعر هجایی و شعر تکیه‌ای - هجایی مورد بررسی قرار می‌دهیم تکیه وزنی است و نه تکیه زبانی. طبق توصیف ارائه شده می‌توان موزون بودن اشعار پنج پایه‌ای «آیمیک» انگلیسی را تعیین نمود.<sup>۱</sup> در بخش بعد ما قصد داریم نشان دهیم که اولاً وزن بیت‌ها وزن هجایی است و ثانیاً وزن هجایی بیت‌ها را می‌توان در قالب نظریه وزنی توصیف نمود.

### ۳- وزن بیت‌ها

بیت‌ها داستان‌های فولکلوریک هستند که از گذشته‌های دور سینه به سینه نقل شده‌اند. موضوعات بیت‌ها همه‌ی انواع ادبی را از مسائل دینی و عرفانی و حماسی و رزمی و تاریخی گرفته تا داستان‌های مهیج عاشقانه و وصف طبیعت شامل می‌شود. در بعضی موارد سرایندگان بیت‌ها شناخته شده‌اند و در بعضی موارد نیز نشانه‌ای از سرایندگان این اشعار در دست نیست (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۶۰).

در گویش کلهری بیت‌ها بیشتر به تک‌بیت‌های عاشقانه، توصیفی و ... اطلاق می‌شود که اکثراً در سنت شعر خوانی «هوره» و یا «مور» (عموماً در مجلس ترحیم) خوانده می‌شوند. اکثر بیت‌هایی که در کُردی کلهری مشاهده شده‌اند، اشعاری ده هجایی هستند.

وزن این اشعار وزن هجایی می‌باشد. مصرع‌های این اشعار از تعداد هجاهای مساوی تشکیل می‌شود. البته لازم به ذکر است وزن هجایی به کار رفته در این اشعار هم‌چون وزن هجایی شعر فرانسه (طیب زاده، ۱۳۸۲: ۶۸) بین اوزان ساده و اوزان مرکب می‌باشد. چراکه در اینجا تنها تعداد هجاها موزون بودن شعر را تضمین نمی‌کند، بلکه در این اشعار ما تکیه وزنی داریم که در جایگاه خاصی قرار می‌گیرد و در واقع تعداد هجا و جایگاه تکیه وزنی، وزن این اشعار را تشکیل می‌دهد. در بیت‌ها مانند سایر اشعار هجایی، اجزای تشکیل دهنده‌ی وزن در ابتدا مصرع، سپس شطر و در مرحله بعدی پایه‌ها می‌باشند. از آن‌جا که تاکنون تحقیق کاملی در مورد نوع شکل‌گیری پایه در زبان کُردی (و به تبع گویش کلهری) صورت نپذیرفته است، در این‌جا ما فقط بر اساس شواهد وزنی در شعر و جایگاه تکیه‌ها پایه‌ها را تعیین می‌کنیم. شعر شیوه‌ی «بیت» در کُردی کلهری، عموماً شعری ده هجایی است که در هر مصرع یک تکیه وزنی ثابت و یک تکیه وزنی ثانوی دارد. تکیه وزنی در واقع تکیه‌ای است که به اقتضای وزن در شعر به وجود آمده است. در مقابل تکیه وزنی، ما تکیه دستوری یا تکیه زبانی نیز داریم. یعنی همان تکیه‌ای که هر کلمه داراست. در زبان کُردی نیز هم‌چون زبان فارسی تکیه زبانی بر روی هجای پایانی هر کلمه قرار می‌گیرد. تکیه وزنی ثابت در شعر ده هجایی بیت بر روی هجای پنجم قرار می‌گیرد. یعنی تقسیم‌بندی هجایی در بیت به صورت ۵+۵ می‌باشد. در شعر هجایی علاوه بر تکیه ثابت در هر

<sup>۱</sup> برای اطلاعات بیشتر در این مورد ر.ک. (هیز، ۱۹۸۸).

مصرع یک تکیه ثانوی هم داریم. در واقع محل تکیه ثابت وزنی مرز شطر و محل تکیه ثانوی مرز پایه را تعیین می‌کند. برای تشخیص وزن یک شعر در شعر هجایی و یا تکیه‌ای - هجایی نیز تعیین محل تکیه ثابت اهمیت دارد. زیرا مرز شطر را نشان داده و وزن شعر را بر اساس آن می‌توان تعیین کرد. به طور مثال به تقطیع بیت‌های زیر توجه کنید: در این‌جا نیز هر خط تیره نمایان‌گر یک هجا و یک خط عمودی مرز پایه و دوخط عمودی مرز شطر را نشان می‌دهند.

مانگ شۆله کیشا له سه‌ر کلوان      مهر له‌یلم مه‌جو وه‌ره و لای باوان  
wān    mar lay ləm ma ču wə raw lāy llā Māng ʃa lla ki ʃā la sar kə  
bā wān  
\_ \_ \_ | \_ \_ || \_ \_ | \_ \_ \_ \_ \_ | \_ \_ || \_ \_ | \_ \_ \_

خالێ دیم له بان هجره‌ی نافه‌وه      مهر سه‌ر سه‌ونز له بان گیرنگه‌ی تافه‌وه  
wa    Mar sar sawnz wa bān    fa ray nā llē dīm wa bān həj Xa  
wa fa gižngaŷ tā  
| \_ \_ \_ \_ | \_ \_ || \_ \_ \_ \_ || \_ \_ | \_ \_ \_ \_ | \_ \_ \_ \_

به‌دبه‌ختی به‌ختم په‌خشه له تالهم      هه‌ر سه‌ور بێ جه‌خت مه‌یو له تالهم  
Badbaxti baxtəm paxʃa la    mayu la tāllam Har sawrə bē jaxt  
?āllam  
\_ \_ \_ | \_ \_ || \_ \_ | \_ \_ \_ || \_ \_ | \_ \_ \_ \_ \_ | \_ \_ \_ \_

همان‌طور که مشاهده می‌شود، در هجایی پنجم هر مصرع که تکیه ثابت وزنی داریم، مرز شطر تشکیل شده است و در تکیه‌های ثانوی مرز پایه بسته شده است. آنچه قابل توجه می‌باشد این است که مرز شطر در شعر هجایی منطبق بر مرز کلمه می‌باشد ولی مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نیست. در واقع نوع قرار گرفتن پایه‌ها در شطر وزن را تغییر نمی‌دهد و آنچه ساخت وزنی را در شعر هجایی تغییر می‌دهد نوع قرار گرفتن شطرها می‌باشد در واقع در بیت‌ها شطرهای پنج هجایی هر مصرع، فقط یک حالت برای صورتبندی پایه‌ها بوجود می‌آورند (در بررسی بیش از هزار تک بیت فولکلور کلهری): شطر اول ۲+۳ و شطر دوم ۳+۲.<sup>۱</sup> البته این صورتبندی در دو مصرع ثابت است. به عبارتی در هر مصرع تنها همین یک صورت بالا تولید شود. پس در مصرع‌ها در هر شطر، ما دو پایه داریم که فقط به صورت شطر اول ۲+۳ و شطر دوم ۳+۲ قرار می‌گیرند در صورتبندی سه مورد بیت ذکر شده فوق نیز به وضوح چنین است. فقط باید توجه داشت که در

<sup>۱</sup> تعداد هجاهای اوزان از راست به چپ طبق رسم الخط عربی بیان می‌شوند.

## فولکلور

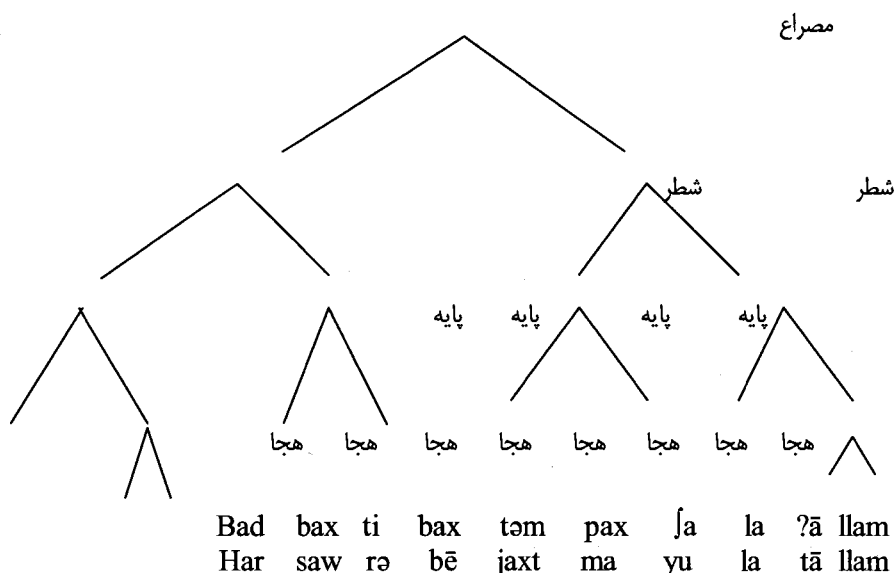
این صورت‌بندی گاه مرز پایه منطبق بر مرز کلمه می‌باشد و گاهی نیز این انطباق وجود ندارد ولی مرز شطر در بیت‌ها همیشه منطبق بر مرز کلمه می‌باشد. در ذیل به این موضوع می‌پردازیم.

۱-۳ توصیف وزن هجایی بیت‌ها در چارچوب نظریه وزنی:

همان‌طور که عنوان شد (بخش ۲) در «نظریه وزنی» ساخت سلسله مراتبی وزن تعیین می‌شود برای توصیف وزن هجایی بیت‌ها در چارچوب این نظریه در ابتدا اجزای تشکیل دهنده وزن را در این نظام وزنی مشخص می‌کنیم و سپس ساخت سلسله مراتبی آن را بر روی نمودار مشخص می‌کنیم:

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، اجزای تشکیل دهنده وزن در این نوع شعر، در ابتدا مصرع، سپس شطر، بعد پایه‌ها و در نهایت هجاها می‌باشند.

در زیر ما نمونه‌هایی از بیت‌ها را بر روی نمودار نشان می‌دهیم. به طور مثال به نمودار مصرع زیر دقت کنید:



نمودار ۲- نمودار وزنی بیت (به دبه ختی به ختم...)

قواعد مطابقه بیت:

- مرز شطر منطبق بر مرز کلمه می‌باشد.
- هر شطر دارای دو پایه می‌باشد.
- مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نمی‌باشد. (در اینجا مرز پایه بر مرز کلمه منطبق است.)

- در هر مصرع پایه‌ها در شطر اول به صورت ۲+۳ و در شطر دوم به صورت ۳+۲ قرار می‌گیرند.

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در این نمودار ما ساخت وزنی را که از مصرع شروع می‌شود و به هجاها ختم می‌شود، نشان داده‌ایم. قواعد مطابقت نیز ارائه شده‌اند. نوع قرار گرفتن شطرها و پایه و نیز انطباق یا عدم انطباق آن‌ها با مرز کلمات نیز به خوبی آشکار می‌باشد.  
حال به بیت های زیر توجه کنید:

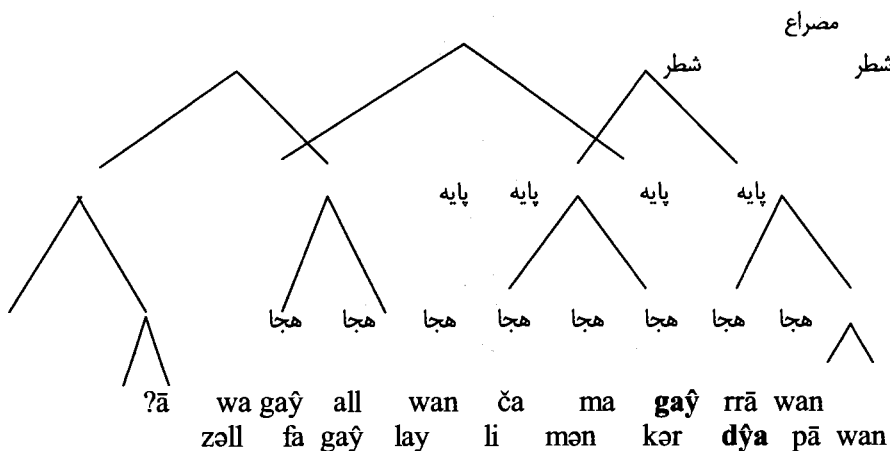
ئاوه گهی ئه‌لوهن، چه‌مه گهی پاوهن      زلفه گهی له یلی من کردیه پاوهن  
mən kər gaŷ lay li fa wan      zəll gaŷ rrā ma ča wan gaŷ all wa ā?  
wan dya pā

— | — — — — | — — || — — — || — — | — — — — | — —

قه‌سه‌م وه زلفان سیای تال تالت      کوشیامه وه تیر ئه‌گریچه‌و خالت  
ri ?ag wa tir yā ma kwəɫ lləd fān si yāy tāll tā Qa sam wa zəll  
jaw xā ləd

|| — — | — — — — — — — — || — — | — — — — — — | — —

اکنون به نمودار مربوط به این بیت‌ها دقت کنید:



نمودار ۳- نمودار وزنی بیت (ثاوه گهی ثه صوهن...)

قواعد مطابقه بیت:

- مرز شطر منطبق بر مرز کلمه می باشد.
- هر شطر دارای دو پایه می باشد.
- مرز پایه لزوماً منطبق بر مرز کلمه نمی باشد (در اینجا مرز پایه منطبق بر مرز کلمه نیست).
- در هر مصرع پایه ها در شطر اول به صورت ۲+۳ و در شطر دوم به صورت ۳+۲ قرار می گیرند.

همان طور که ملاحظه می شود وزن هجایی بیت ها را به خوبی می توان در چار چوب نظریه وزنی توصیف نمود و قواعد مطابقه را برای آن ها بیان نمود. هر چه مواد زبانی در یک شعر منطبق با قواعد مطابقه باشند، آن شعر (موزون: metrical) تر می باشد و هر چه میزان این انطباق کمتر باشد، از موزون بودن شعر کم می شود. البته این امر ممکن است چندان محسوس نباشد.<sup>۱</sup>

### وزن اشعار عامیانه

«اشعار عامیانه» در زبان کُردی کلهری همانند بسیاری زبان های دیگر در موارد گوناگون مانند اشعار کودکان، لالایی ها، در مراسم گوناگون و... به کار می رود. از ویژگی های اشعار عامیانه این است که وزن این اشعار را کودکان و مردم بی سواد به راحتی یاد می گیرند. محتوا یا مضمون آن ها معمولاً جدی نیست و گویی فقط قصد ایجاد فضا و تصاویر با استفاده از وزن است. سرایندگان این اشعار نامعلوم اند. معمولاً چون این اشعار ثبت شده نیستند، عمر کوتاهی دارند و با گذشت یکی دو نسل از خاطر ها محو می شوند و اثری از آن ها بر جای نمی ماند. (طیب زاده، ۱۳۸۲: ۲۹)

در مورد وزن اشعار عامیانه کُردی گفته شده است که وزن این اشعار نیز همانند بیت ها هجایی می باشد (پرهیزی، ۱۳۸۵: ۱۲۸). ما در اینجا به بررسی وزن این اشعار می پردازیم. در واقع به نظر می رسد با اینکه وزن این اشعار به میزان زیادی همانند وزن هجایی است ولی وزن اشعار عامیانه گرایش به وزن تکیه ای - هجایی دارد. زیرا بر عکس شعر هجایی در اینجا ما در برخی اشعار به مواردی بر می خوریم که مرز شطر و مرز کلمه منطبق نیستند.

در شعر تکیه ای - هجایی تساوی هجاها و جایگاه تکیه وزنی موجب ایجاد وزن می شود. در واقع در این نظام وزنی آنچه اهمیت دارد ساخت موسیقایی وزن است و تکیه وزنی تنها به اقتضای وزن جای خود را

<sup>۱</sup> (برای اطلاعات بیشتر در این مورد رک. (ضیامجیدی، ۱۳۸۸).

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

می‌یابد و هیچ محدودیت نحوی بر جایگاه تکیه وزنی حاکم نیست. به طور مثال به شعر عامیانه زیر در فارسی دقت کنید، تکیه‌های وزنی یعنی مرز شطر و مرز پایه در میان کلمه نیز دیده می‌شود:

ارباب خودم سلام علیکم      - || - - | - - || - - - | || - -  
 ارباب خودم به من نگاه کن      - || - - | - - || - - - | || - -  
 ارباب خودم بز بز قندی      - || - - - | - || - - - | || - -

همان‌طور که ملاحظه می‌شود در اینجا تکیه وزنی به اقتضای وزن جایگاه خود را می‌یابد. یعنی در شعر تکیه‌ای هجایی عامیانه فارسی محل تکیه در پایه‌ها قابل پیش‌بینی است. این ویژگی قابل پیش‌بینی بودن تکیه در پایه‌های آن سبب می‌شود که بتوان آن را به راحتی «ضرب گرفت». یعنی همان‌طور که می‌توان «آهنگ» جدول ضرب را خواند، این‌گونه اشعار را نیز می‌توان با نوک انگشت ضرب گرفت. در این حالت هر هجایی که ضرب بیشتری داشته باشد یا خود یک پایه است یا انتهای یک پایه. (طیب-زاده، ۱۳۸۲). حال به اشعار عامیانه کلهری بپردازیم. به نظر می‌رسد همین وضع در مورد این اشعار نیز صادق باشد. به اشعار زیر و تقطیع آنها دقت کنید: (در اینجا نیز هر خط تیره نشان دهنده یک هجا، یک خط عمودی نشان دهنده مرز پایه و دو خط عمودی نمایانگر مرز شطر می‌باشد).

حاجی لهق لهق مار هات (۲+۴)  
 مار گوله‌نگ‌دار هات (۲+۴)  
 شتر وه قه‌تار هات (۲+۴)  
 کاکه‌م وه سوار هات (۲+۴)  
 laq mār hāt ji laq Hā  
 | - || - - | - -  
 dār hāt llang rə gwə Mā  
 || - | - - | - -  
 tər wa qa tār hāt ǝ  
 - | || - - - | - -  
 war hāt kam wa su Kā  
 - || - | - - - | - -

### شعر برای نوزاده پسر:

خودا داسه نیازم (۳+۴)  
 ده‌ررد که‌فتیه له هازم (۳+۴)  
 هه‌فت ژن ئه‌راد بخوازم (۳+۴)  
 یه‌کی "به‌گلهر به‌گی" بوو (۳+۴)

یه کی هومای پهری بوو (۳+۴)  
 یه کی ههفت در له گووشی (۳+۴)  
 یه کی مانگا بدوشی (۳+۴)  
 یه کی گلگه له داوان (۳+۴)  
 یه کی نازار باوان (۳+۴)  
 یه کی کوور به تگ رس (۳+۴)  
 یه کی شیت دهسه ولس (۳+۴)  
 zəm yā dā dā sa nē xwə  
 - | - - || - | - - -  
 zəm dād kaf tya la hā dar  
 | - - - || - - | - -  
 haft žən ?arrād bəxwāzəm  
 -- | -- || -- | -  
 yakē baglarbagi bu  
 -- | -- || -- | -  
 yakē humāy pari bu  
 -- | -- || -- | -  
 yakēhaft dər la gulē  
 -- | -- || -- | -  
 yakē māngā bədufē  
 -- | -- || -- | -  
 yakē gələga la dāwān  
 -- | -- || -- | -  
 wān rə bā zā yakē nā  
 | - - || - - - - |  
 yakē kur ə patəg rrəs  
 -- | -- || -- | -  
 yakē fēt ə dasawləs  
 -- | -- || -- | -

**شعر برای نوزاد دختر:**

ئاوهاره گهم شا خانم (۳+۴)

زې زې له بان شانم (۳+۴)

ئاوهاره گهم سه کینه (۳+۴)

دهس بهن له چالی سینه (۳+۴)

ئاوهاره گهم مه له که (۳+۴)

دهس بنه له که له که (۳+۴)

āwhāragam fā xānəm

-- | -- || -- | -

nəm nə fā zərr zərr la bā

-- | - || - | - - -

āwhāragam sakina

-- | -- || -- | -

na lli si das ban la čā

- | - || - - - - | -

āwhāragam malaka

-- | -- || -- | -

das bəna la kalaka

-- | -- || -- | -

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، در این اشعار در تمام موارد مرز شطر منطبق بر مرز کلمه نمی‌باشد. (مواردی که عدم انطباق در مرز کلمه و شطر دارند به صورت پررنگ نشان داده شده‌اند). در حالی که دیدیم در وزن هجایی همیشه مرز شطر و مرز کلمه منطبق بر یکدیگرند. با کمی دقت بیشتر متوجه می‌شویم که وزن این اشعار عامیانه به نظر می‌رسد بیشتر بنیان موسیقایی دارد و به راحتی می‌توان با نوک انگشت آنها را ضرب گرفت. لازم به توضیح است که این اشعار بسیار وابسته به خوانش موسیقایی هستند که عامه در واقع آن‌را موسیقی وارا اجرا می‌کنند. بنابراین شیوه هجابندی گاه زیر سایه ریتم و موسیقی خاص آن شعر نزد عامه قرار گرفته و از آن تبعیت می‌کند. به طور مثال شعر «مانگه گه .....» را می‌توان به این صورت ضرب گرفت:

مانگه گه خوه ره گه      ت تق تق || ت تق تق

کاکهم نه یده له ریگه      ت تق | ت تق || ت تق | تق

تفه نگ کولگه له شانی      ت تق | ت تق || ت تق | تق

دهردی له خوه یشکه گانی      ت تق | ت تق || ت تق | تق

xwa ra ga Mā nga ga

(۳+۳) - - - || - - -

la rrÿa ga da Kā kam nay

(۳+۴) - - | - - || - - | -



nē la jā ga tə fang kwəll

(۳+۴) - - | - - || - - | -

nē gā ka la xwayl Dar dē

(۳+۴) - - | - - || - - | -

مشاهده می شود که در اینجا نیز در مصرع پایانی مرز شطر بر مرز کلمه منطبق نیست و کلمه «خوه- یسکه گان» بین دو شطر تقسیم شده است.

از آنجا که تعداد هجا و جایگاه تکیه وزنی در وزن این اشعار نقش دارد، همانندی های زیادی بین وزن این اشعار عامیانه و وزن هجایی کلاسیک کُردی که در بیت ها به کار رفته است دیده می شود. علیرغم این شباهت ها دیدیم که در اشعار عامیانه انطباق مرز شطر و مرز کلمه در همه موارد رعایت نمی شود. چون در وزن اشعار عامیانه ما تکیه وزنی قابل پیش بینی داریم که بیشتر بر اساس ریتم استوار است تا محدودیت های نحوی می توان گفت که وزن این اشعار بیشتر به وزن تکیه ای- هجایی نزدیک است. به همین دلیل است که این اشعار را می توان ضرب گرفت ولی مثلاً بیت ها را در خوانش بی نشان نمی توان ضرب گرفت.

در واقع آنچه در وزن این اشعار اهمیت دارد تساوی تعداد هجاها در هر مصرع و جایگاه تکیه وزنی است که می تواند فارغ از محدودیت نحوی در هر جایی قرار بگیرد با این که در این شعر نیز ما تقسیم بندی شطر و پایه را داریم. یکی دیگر از تفاوت های این اشعار با اشعار هجایی این است که در طول شعر هجایی وزن ثابت است ولی در اشعار عامیانه ممکن است در طول شعر وزن از مصرعی به مصرع دیگر تغییر کند و این صرفاً به دلیل این است که این اشعار اساس موسیقایی دارند و ایجاد ریتم در درجه اول اهمیت قرار دارد، به این خاطر تغییرات وزنی نیز در آن ها دیده می شود. (به طور مثال ر.ک. به شعر ۲: هه ره کان، مهره کان... و شعر ۳: بزنگ قوتگه ... در پایان مقاله).

در نهایت می توان گفت در اشعار فولکلور کُردی کلهری دو نوع وزن به چشم می خورد: یک وزن هجایی و یک وزن تکیه ای- هجایی. وزن هجایی در بیت ها دیده می شود و وزن تکیه ای- هجایی در اشعار عامیانه کلهری به کار می رود. بر اساس بررسی هایی که انجام شد، اکثر اشعار عامیانه کلهری دو شطری می باشند. پرکاربردترین وزن در بین این اشعار وزن (۳+۴) می باشد و اوزان دیگر مانند (۲+۴)، (۴+۴)، (۵+۵) و... از لحاظ میزان کاربرد در درجات بعدی می باشند.

بر واضح است که تعداد اشعار عامیانه ای که می توان از لحاظ وزنی بررسی کرد بیش از این مواردی است که در این مقاله آورده شده است. از آنجا که این اشعار به صورت مدون تاکنون گردآوری نشده بود، به جمع آوری آن ها پرداختیم و نتایج به دست آمده در این پژوهش بر اساس ۳۰ شعر فولکلور کُردی کلهری که جمع آوری شد، استخراج شده است که صرفاً به اقتضای محدودیت فضا برای ذکر داده ها در

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

یک مقاله، به این تعداد شعر بسنده نمودیم. در ادامه تعداد دیگری از اشعار عامیانه کردی کلهری به همراه تقطیع آن‌ها آورده شده است.

### ۱- مربوط به عروسی:

مانگه‌شه‌وه تیه‌ریکه شه‌وه (۴+۴)

ته‌قه‌ی دی‌ؤل له‌و که‌وکه‌وه (۴+۴)

سۆر دۆه‌ته‌ی که‌یخه‌سره‌وه (۴+۴)

کوله‌نجه زه‌ری ده‌ریاکه‌وه (۴+۴)

Mān ga ja wa, tyari ka ja wa,

- - | - - || - - | - -

Ta qaŷ dē wəll law kaw ka wa

- - | - - || - - | - -

Sü rə dya taŷ kaŷ xas ra wa

- - | - - || - - | - -

Kollan ja za rri dar pā ka wa

- - | - - || - - | - -

### ۲- مربوط به نوعی بازی:

هه‌ره‌کان مه‌ره‌کان (۳+۳)

بار خه‌رم گرده‌کان (۳+۴)

گرده‌و گرده‌و شانزه (۲+۴)

عه‌لی قو‌لی پانزه (۲+۴)

وه هیزی وه میزی (۳+۳)

ته‌قله‌ی کاکه‌ چهن گیزی؟ (۳+۴)

Harrakān marrakān

--- || ---

Bār ə xarəm gərtakān

-- | -- || ---

gərdē gərdē fānza

-- | -- || --

'ali qwəli pānza

-- | -- || --

Wa hizē wa mizē

--- || ---

Taqlaŷ kākā čan gize

-- | -- || ---

۳- مربوط به مثل «بزن قوتگه»:

بزن قوتگه‌ی کاشانی (۳+۴)

د چهو دیرم خوراسانی (۳+۴)

د شاخ دیرم بلکانی (۳+۴)

کی بردیه تیتانم (۳+۳)

کی بردیه میتانم (۳+۳)

کی تیده جهنگ شاخ شه‌یتانم (۵+۵)

bəzən qoətagaŷ kəfāni

-- | -- || -- | -

də čaw dērəm xoərasāni

-- | -- || ---

də fāx dērəm bəllkāni

-- | -- || ---

ki bərdēŷa titānəm

--- || ---

ki bərdēŷa mitānəm

--- || ---

ki tēda jang ə fāx faŷtānəm

--- | -- || -- | ---

۴- هنگام مشک زدن:

مه‌شکه بزهنیه تا به‌رت یونم (۵+۵)

وه‌هار هاتیه شه‌ولئ بسینم (۵+۵)

مانگای خوه‌می خوه‌م دووشمه‌د (۴+۴)

قمشی نیه‌که‌م بفروشمه‌د (۴+۴)

به‌مه‌د وه‌قه‌ن بقرووژمه‌د (۴+۴)

maʃka bəʒaniya tā barət bünəm  
 — | — || — | —  
 wahār hātēya ʃaɣ lē bəsənəm  
 — | — || — | —  
 māngāy xwami xwam duʃəmad  
 - - | - - || - - | - -  
 qəmʃI nyakam bəfruʃəmad  
 - - | - - || - - | - -  
 bamamd wa qan bəqwəružəma  
 - - | - - || - - | - -

# ۵- روایتی از اتل متل:

ویژن که ژه‌ی که ژاوی (۳+۴)  
 له سەر چه‌م زه‌هاوی (۳+۴)  
 چه‌م زه‌هاو خو‌لخوله (۳+۴)  
 حاجی حه‌سەن، زه‌نگوله شکن (۴+۴)  
 مه‌ولا وه‌تیه یه ئە‌لشکن (۴+۴)  
 wēžən kaʒay kaʒāwē  
 -- | -- || ---  
 la sar čam ə zahāwē  
 -- | -- || ---  
 čam ə zahāw xwəllxoəlla  
 -- | -- || ---  
 haji hasan, zangulla ʃəkən  
 - - | - - || - - | - -  
 mawlā watēya ya 'allʃəkən  
 - - | - - || - - | - -

# ۶- روایت دیگر اتل متل:

مه‌تەل مه‌تەل مه‌تووژی (۳+۴)  
 گاو حه‌سەن گه‌لووژی (۳+۴)  
 نه شیر دیری نه گوان (۳+۴)

شیری بهیمه ئەر خهوان (۳+۴)

ئەر خهوان مشهستی (۳+۴)

کهلهی سهری شهستی (۳+۴)

مانگا کولگهی دهو ریشه (۳+۴)

دۆی بووریم وه تیشه (۳+۴)

تیشه ئ بلبلی، جام فنیقی (۵+۵)

د ماین کهو کهو چاکمه ل هه لدر (۵+۵)

خور بایمه لیان تا ملک کهله (۵+۵)

Matall matall matuzē

-- | -- || ---

Gāw ə hasan galluzē

-- | -- || ---

Na fir dērē na guwān

-- | -- || ---

firē bayma arxawān

-- | -- || ---

Arxawān məfasti

-- | -- || ---

Kalaŷ sarē fəkasti

-- | -- || ---

Māngā kolləgaŷ dawriŷa

-- | -- || ---

düçē burrim wa tiŷa

-- | -- || ---

tiŷaŷ bəllbəlli jām fəniqi

-- | --- || -- | ---

də māyn ə kaw kaw , čākəmall halldərr

--- | -- || --- | --

xwərryayma lēŷān, tā məllk ə kallhərr

--- | -- || --- | --

۷- در هنگام وزش باد شدید:

خدر زهنا میوانمان (۴+۴)

پۆشی خورما ها مالمان (۴+۴)

xədrəzanā mēwānəmān

--|--||--|--

pülfē xoərmā hā mälləmān

--|--||--|--

۸- بازی کودکانه:

حاجی لهق لهق مار هات (۲+۴)

مار گوله‌نگ‌دار هات (۲+۴)

شتر وه قه‌تار هات (۲+۴)

کاکهم وه سووار هات (۲+۴)

Hāji laqlaq mār hāt

--|--||-|-

Mār gwəllangdār hāt

--|--||-|-

Ŷətər wa qatār hāt

--|--||-|-

Kākam wa suwar hāt

--|--||-|-

۹- لالایی‌ها:

لاوه‌لاوه‌گه‌م لاهم نه‌لووری (۵+۵)

خه‌و له‌گلاره‌ی کوورپه‌م نه‌تووری (۵+۵)

Lāwalāwagam lāwam nalurē

--|---||--|---

Xaw la gəlārāy kurpam naturē

--|---||--|---

۱۰- در هنگام انتظار کسی (کودکانه):

مانگه گه خوه ره گه (۳+۳)

کاکه م نه یده له ریگه (۳+۴)

تفهنگ کولگه وه شانی (۳+۴)

ده ردی له خوه یشکه گانی (۳+۴)

Māngaga xoaraga

---||---

Kākam nayda la rr̥yaga

--|---||-(-)--

təfəŋ kwəlləga la ʃānē

--|---||---

dardē la xwaykagānē

--|---||---

# ۱۱- شعر برای نوزاد پسر:

دۆه ته یل مه چن وه زلگه (۴+۴)

کورهم گردیه نهو ملگه (۴+۴)

دهس نه یده ناو دهساندان (۴+۴)

دهم نه یده ناو دهماندان (۴+۴)

دهس نه یده بان مهماندان (۴+۴)

d̥ɬatayl mačən wa zələga

--|---||-(-)-

korram gərdēyā ʔaw mələga

--|---(-)-||-(-)-

das naŋda nāw dasānədān

--|---||-|-

dam naŋda nāw damānədān

--|---||-|-

das naŋda bān mamānədān

--|---||-|-

۱۲- شعر برای نوزاده پسر:

ماله یله گه‌ی وه‌رو پشت (۳+۴)

کوور به کوڤم که‌لی کوشت (۳+۴)

ویژنگ بارن ئه‌رای گووشت (۳+۴)

ماله یله گان مال ئاوا (۳+۴)

کامدان گرینه‌ی وه‌زاوا (۳+۴)

کوڤم کوڤ کوڤانه (۳+۴)

هه‌سه‌ل له‌دار برانه (۳+۴)

دوه‌ت وه‌فیکه‌چرانه (۳+۴)

Māllaylagaŷ waru pəŷt

-- | -- || ---

Kurpa kwərrəm kallē kwəŷt

-- | -- || ---

wəbžəng bārən ?arrāŷ guŷt

-- | -- || ---

māllaylagān māllawa

-- | -- || ---

kāmədān gərinaŷ wa zāwā

-- | -- || ---

kwərrəm kwərr ə kwərrāna

-- | -- || ---

۱۳- شعر برای نوزاده پسر:

خودا داسه‌نیازم (۳+۴)

ده‌ردد که‌فتیه‌له‌هازم (۳+۴)

هه‌فت ژن ئه‌راد بخوازم (۳+۴)

یه‌کی به‌گلهر به‌گی بوو (۳+۴)

یه‌کی هوومای پهری بوو (۳+۴)

یه‌کی هه‌فت در له‌گووشی (۳+۴)

یه‌کی مانگا بدوشی (۳+۴)

یه‌کی گلگه‌له‌داوان (۳+۴)

یه‌کی نازار باوان (۳+۴)



یه کئی کوور په تگ رس (۳+۴)

یه کئی شیت دده سو لس (۳+۴)

xwədā dāsa nēyāzəm

-- | -- || -- | -

dardəd kaftēyā la hāzəm

-- | -- || -- | -

haft žən ?arrād bəxwāzəm

-- | -- || -- | -

yakē baglarbagi bu

-- | -- || -- | -

yakē humāy pari bu

-- | -- || -- | -

yakēhaft dər la guļē

-- | -- || -- | -

yakē māngā bəduļē

-- | -- || -- | -

yakē gələga la dāwān

-- | -- || -- | -

yakē nāzār ə bāwān

-- | -- || -- | -

yakē kur ə patəg rrəs

-- | -- || -- | -

yakē fēt ə dasawləs

-- | -- || -- | -

#### ۱۴- شعر برای نوزاد دختر:

ئاوهاره گهم شا خانم (۳+۴)

زې زې له بان شانم (۳+۴)

ئاوهاره گهم سه کينه (۳+۴)

دهس بهن له چالي سينه (۳+۴)

ئاوهاره گهم مه له که (۳+۴)

دهس بنه له که له که (۳+۴)

āwhāragam fā xānəm

-- | -- || -- | -

zərr zərr la bān fānəm

-- | -- || -- | -

āwhāragam sakina

-- | -- || -- | -

das ban la čāl ə sina

-- | -- || -- | -

āwhāragam malaka

-- | -- || -- | -

das bəna la kalaka

-- | -- || -- | -

۱۵- شعر برای نوزاده پسر:

دوه‌ته‌یل بمرین له تیه‌نی (۳+۴)

کو‌پم گردیه سهر کیه‌نی (۳+۴)

دوه‌ته‌یل نه‌چین وه سهر ناو (۳+۴)

کو‌پم چیه وه که‌وراو (۳+۴)

ده‌س نه‌یده ناو ده‌سدان (۳+۴)

ده‌م نه‌یده ناو ده‌مدان (۳+۴)

ده‌س خه‌یده ناو مه‌مدان (۳+۴)

Dçatayl Bəmrin la tyani

-- | -- || -- | -

kwərrəm gərdēya sar kyani

-- | -- || -- | -

dçatayl naçin wa sar ?āw

-- | -- || -- | -

kwərrəm čēya wa kawrrāw

-- | -- || -- | -

das naŷda nāw dasədān

-- | -- || -- | -

dam naŷda nāw damədān

-- | -- || -- | -

das xaŷda nāw mamədan

-- | -- || -- | -

**فهرست منابع:**

- پرهیزی، ع. (۱۳۸۵) *وزن شعر کردی*، تهران، کتاب زمان.
- خانلری، پ. (۱۳۸۶) *وزن شعر فارسی*، چاپ هفتم، تهران، انتشارات توس.
- ضیامجیدی، ل. (۱۳۸۸) *دو نوع وزن در اشعار ترکی شهریار: پژوهشی بر اساس نظریه وزنی*. رساله کارشناسی ارشد، دانشگاه بوعلی سینا، همدان.
- طیب زاده، ا. (۱۳۸۲) *تحلیل وزن شعر عامیانه فارسی*، تهران، نیلوفر.
- طیب زاده، ا. (۱۳۸۶) «*ساخت وزنی و تکیه واژه در فارسی: پژوهشی بر اساس نظریه وزنی*». مجله زبان‌شناسی س ۲۲، ش ۲.
- طیب زاده، ا. (۱۳۸۷الف) «*اشعار ایرانی: همراه با بررسی تطبیقی اشعار فارسی و گیلکی*». جشن نامه استاد احمد سمیعی، دانشگاه گیلان، رشت.
- طیب زاده، ا. (۱۳۸۸ب) *نگاهی به شعر نیمایوشیج: بحثی در چگونگی پیدایش نظام‌های شعری*، تهران، نیلوفر.
- نجفی، ا. (۱۳۵۹) «*درباره طبقه‌بندی وزن‌های شعر فارسی*»، آشنایی با دانش، فروردین، ص ۵۹۱-۶۲۶.
- نجفی، ا. (۱۳۸۶) *عروض قدیم در برابر عروض جدید*، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- Chatman, S. (۱۹۶۰), "Comparing metrical styles", in: *Style in Language*. New York, John Wiley & Sons, Inc., pp. ۱۴۹-۱۷۲.
- Delas, D. (۱۹۹۰), *Guide méthodique pour la poésie*, Paris, Nathan.
- Fabb, N. And Halle, M. (۲۰۰۸), *Meter in Poetry*. New York, Cambridge University Press.
- Hays, B., (۱۹۸۳), *A Grid - based theory of English meter*. Linguistic Inquiry ۱۴. ۳۵۷- ۹۳
- Hays, B. (۱۹۸۸), *Metrics and Phonological Theory*, Linguistics. Vol. ۲.
- Hays, B. (۱۹۸۹) "The prosodic Hierarchy in meter",
- Kiparsky, P. (۱۹۷۷), *The Rhythmic Structure of English verse*, Linguistic Inquiry ۸, ۱۸۹- ۲۴۷.
- Livingston, M. (۱۹۹۱), *Poem making: Ways to begin writing poetry*. Charlotte Zolotow, New York.
- Lotz, John. (۱۹۶۰), *Metric Typology*, in: *Style in Language*, New York, John Wiley & Sons, Inc., pp. ۱۳۵-۱۴۹.
- Nayrolles, F. (۱۹۸۸), *Pour étudier un poem*, Paris, Hatier.

## نقد ادبی

## بررسی ادبیات فولکلور کُردی (گوش اورامی) در مازندران با رویکرد بینامتنیت (intertextuality)

\* رضا قنبری عبدالملکی

\*\* مریم قربان عبدالملکی

### چکیده:

متن‌های ادبی با یکدیگر ارتباط بینامتنی دارند و از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند. براساس رویکرد بینامتنیت، هیچ متنی خودبسته نیست و هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیشین و هم بینامتنی برای متون پسین خواهد بود. این مقاله با استناد به نظریات «باختین»، «کریستوا» و «بارت»، مبانی نظری بینامتنیت را ارائه می‌کند و سپس دو کتاب فرهنگ امثال کُردی با فرهنگ مثل‌های مازندرانی را بر مبنای این نظریات بررسی می‌کند. یکی از پژوهش‌های ارزشمندی که با رویکرد نظریه بینامتنیت در قلمرو ادبیات تطبیقی و در حوزه فرهنگ و ادبیات فولکلور کُردی می‌توان به آن پرداخت، تامل در تمثیلات و ادبیات فلکلوریک کُردی در مناطق غیر کردنشین ایران و بررسی میزان تاثیر متقابل ادب و فرهنگ کُردی با ملت‌های همجوار است. در نواحی شمال ایران (مازندران) ایلات مختلفی از اقوام کرد ساکن هستند که هر کدام از آنها زبان، فرهنگ و تمثیلات خاص خود را دارند که به طور کلی از زبان طبری و ادبیات بومی مازندران متمایز است و در عین حال روابط بینامتنی فراوانی نیز با هم دارند. «ایل عبدالملکی» با گوش اورامی یکی از اقوام کرد مهاجر در مازندران است که هنوز بعد از قرن‌ها مهاجرت، به زبان و ادبیات کُردی خود پایبند است. این مقاله با استناد و توجه به کتاب‌های «فرهنگ امثال، اشاره و کنایه کُردی عبدالملکی» و «فرهنگ مثل‌های مازندرانی» به بررسی ادبیات فلکلور کُردی عبدالملکی در مازندران و مقایسه‌ی تطبیقی آن با ادبیات فلکلور طبری پرداخته

---

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سمنان.

\*\* کارشناس زبان و ادبیات انگلیسی.

است. کردهای عبدالملکی ساکن در مازندران، با تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر زبان و ادبیات بومی طبری، ادبیات و تمثیلات و کنایات زیبایی با زبان خودشان (گویش اورامی) خلق کرده‌اند که میزان خلاقیت بینامتنی آنها را نشان داده و شایسته‌ی پژوهشهای بنیادی و علمی است.

**واژه‌های کلیدی:** بینامتنیت، ادبیات تطبیقی، ادب عامه (فولکلور)، گویش اورامی، فرهنگ امثال و کنایات کردی اورامی.

### مقدمه:

زبان کردی گویش‌های بسیاری دارد و مردم هر ناحیه بر حسب گویش‌های خود ادبیاتی دارند که غالباً به صورت شفاهی تا این زمان بر جای مانده است. اغلب آنچه به زبان کردی در میان مردم رواج داشته و دارد، چیزی جز ادبیات شفاهی (افسانه‌ها، حکایات منظوم و منثور و ترانه‌ها) نیست که شفاهاً از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود. این وضع در بسیاری از گویش‌های دیگر ایرانی - که آثار مکتوب ندارند - نیز مشاهده می‌شود و ویژه‌ی کردستان نیست. منتهی در کردستان به دلایل خاص طبیعی و موقعیت جغرافیایی، این نوع ادبیات حتی‌المقدور بیش از جاهای دیگر وجود داشته و دارد. در ادبیات عامیانه‌ی کردی، خواسته‌های فردی و اجتماعی مردم منعکس است. سنن قدیمی و اعتقادات ملی - مذهبی و رسوم و آداب ایلی اساس آنها را تشکیل داده است.

زبان کردی مانند هر زبان دیگری دارای شعب و شاخه‌های متعدد است. از قدیم‌ترین ایام، این اختلاف زبان در بین طوایف کرد مشهور بوده است. زبان عبدالملکی‌ها یکی از شاخه‌های زبان کردی (گویش اورامی) است (امینی، ۱۳۸۱: ۴۹). اکثر جهانگردان ایرانی و اروپایی در سفرنامه‌های خود به زبان و لهجه کردی عبدالملکی‌ها اشاره‌هایی کرده‌اند (افشار سیستانی، ۱۳۶۶: ۱۰۷۹). امیر امینی از محققان کرد و زبان کردی، با توجه به بررسی‌های زبان‌شناسی، گویش مورد تکلم عبدالملکی‌های مازندران را در ردیف گویش‌های اورامی طبقه‌بندی می‌کند. زبان اورامی عبدالملکی‌ها دارای ادبیات شفاهی بسیار غنی‌ای است که از جهات گوناگون قابل بررسی است. با دیدگاه انتقادی بینامتنیت، می‌توان ادبیات شفاهی اورامی زبان‌های عبدالملکی را با ادبیات شفاهی ملت‌های هم‌جوارشان از جمله مازندرانی‌ها بررسی نمود.

بینامتنیت به رابطه میان دو یا چند متن اطلاق می‌شود؛ یعنی هر متن از آغاز آفرینش خود در قلمرو قدرت متن‌های دیگری است که پیش از آن آفریده شده‌اند و فضای خاصی را به آن تحمیل می‌کنند. کتاب امثال و اشارات کردی عبدالملکی، گردآوری: حسن سلیمی عبدالملکی - شامل ضرب‌المثل‌ها و ادبیات شفاهی کردی اورامی - متنی است که در این جا از جهت ارتباط و تناسب بینامتنی با فرهنگ مثل‌های مازندرانی، تالیف: طیار یزدان پناه لموکی<sup>۱</sup> مقایسه شده و مشترکات واژگانی، ادبی، حکمی و اخلاقی آن متن‌ها مورد بررسی قرار گرفته است. تأثیرپذیری و تأثیرگذاری فرهنگ‌های کردی اورامی و

مازندرانی بر یکدیگر به دلیل همجواری جغرافیایی و فرهنگی‌شان در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است. این جستار به مکالمه فرهنگی این دو قوم با یکدیگر می‌پردازد.

### ۲- اصطلاح بینامتنیک:

بینامتنیت به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی به واسطه‌ی آنها به طور تفکیک ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکت اجتناب ناپذیر در ذخیره‌ی مشترک سنن و شیوه‌های زیان‌شناسیک و ادبی تداخل می‌یابند. در نتیجه‌گیری «کریستوا»، هر متنی در حقیقت یک بینامتن یعنی جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهند شد. (داد، ۱۳۸۲: ۴۲۳)

متن‌های ادبی از نظر زبانی، وزنی و معنایی بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. از زمان‌های گذشته متن‌های ادبی با یکدیگر در حال گفتگو بوده‌اند. (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۶: ۵) اگر مکالمه میان متون ادبی از دیرباز مطرح بوده است، در دوره‌ی معاصر «میخائیل باختین» متفکر روسی بار دیگر مقوله بینامتنی را از دیدگاهی نو مورد مطالعه قرار داده است (مقدادی، ۱۳۷۸: ۱۱۲). او بر این باور بود که هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد. هر اثری از آثار پیشین مایه گرفته و خود را مخاطب یک بستر اجتماعی کرده و در پی دریافت پاسخی فعالانه از سوی آنان است (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۸: ۲۵).

بنابراین بر اساس رویکرد بینامتنیت هیچ متنی خود بسنده نیست و هر متن در آن واحد، هم بینامتنی از متون پیش و هم برای متون پسین خواهد بود (همان: ۳۱). یعنی هر متن از آغاز آفرینش خود در قلمرو قدرت متن‌های دیگری است که پیش از آن آفریده شده‌اند و فضای خاصی را به آن تحمیل می‌کنند. آثار شاعران و نویسندگان اغلب در ساحت بینامتنی قرار می‌گیرند (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۶: ۶). و این گونه است که هر متن از نظام نوشتارهای گوناگون شکل می‌گیرد.

#### ۲-۱- صاحب نظران بینامتنیت

رویکرد بینامتنیت بیش از دیگران وامدار «میخائیل باختین» است. مهمترین دستاورد «باختین» در پیوند با بینامتنیت، مکالمه باوری است (رضایی دشت ارژنه، ۱۳۸۸: ۲۵). دیگر اندیشمندی که نقش اساسی در بنیان گرفتن بینامتنیت داشت، «رولان بارت» است. او در آثار خود به ویژه در «مرگ مؤلف»، «لذت متن» و «نظریه متن» بر تکثیر معنا تأکید کرد (همان، ۱۳۸۸: ۳۷).

دانشمند برجسته‌ی دیگری که با توجه به نظریات «باختین» و «سوسور» نخستین بار از اصطلاح بینامتنیت نام برد، «ژولیا کریستوا» بود. اصطلاح بینامتنیت توسط او در اواخر دهه شصت میلادی پس از بررسی آرا باختین مطرح شد. «کریستوا» از بینامتنیت چنین جریانی را در نظر دارد: معنای هر متن ادبی

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

وابسته به تاریخ و سنت ادبیات و متون ادبی و غیر ادبی است که متن در بافت آنها شکل گرفته است (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷).

کریستوا نظریات باختین درباره‌ی بُعد گفت‌وگویی متن را با نظریه نشانه‌شناسانه خود پیوند می‌دهد و می‌گوید: «هر متن در دو محور با دنیای بیرون از خودش ارتباط پیدا می‌کند: الف: در محور افقی، نویسنده با خواننده ارتباط می‌یابد ب: در محور عمودی، متن با متن‌های دیگر و با بافتی که متن در آن شکل گرفته است مرتبط می‌شود. به اعتقاد کریستوا هر متن تقاطعی از متون مختلف است که حداقل «یک معنای فرامتنی را می‌توان از این ارتباط‌ها پیدا کرد» (سخنور، ۱۳۸۷: ۶۷).

### ۲-۲- خلاقیت بینامتنی

متن‌های ادبی بسته به خلاقیت ذهن هنرمند، در عین تأثیرپذیری از متون پیشین با دگرگونی در آنها و هنجار شکنی و رویکردهای تازه هنری آفریده می‌شوند. اگر هنرمند بتواند در خلق تازه ادبی، متن دیگری را از آن خود کند و مهر شخصیت و سبک خود را بر آن بزند، به واقع خلاقیت خود را به اثبات رسانده است (خلیلی جهانتیغ، ۱۳۸۶: ۶). نویسندگان با هدف گفتن مضامین تازه، مضامین و جملات نویسندگان متقدم را در آثار خود می‌آورند. این ادعا در راستای نظریه ژولیا کریستوا درباره‌ی بینامتنیت است.

### ۳- ادبیات شفاهی (ضرب‌المثل / فولکلور)

ضرب‌المثل، سخنانی کوتاه به نثر یا نظم که بیانگر مفاهیم اخلاقی، اجتماعی، اندرز و دستورهای زندگی است. ضرب‌المثل که با نامهای مثل: سایر، داستانزد و زبانزد نیز خوانده می‌شود، ساختاری محکم و روان، معنایی کنایی و کاربردی عام دارد بخشی از فرهنگ مردم است که سینه به سینه از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته است. در اهمیت آن گفته‌اند وجود بیشتر مثل در هر ملتی نشانه خردمندی عامه آن ملت است. هر زبانی که بتواند به گونه‌ای فشرده، روشن، روان و با ترکیبی زیبا رساننده پیام باشد توانمندی خود و حکمت و ذوق مردمش را بیان می‌کند. انسان در فرایند زندگی به تجربه و شناختی می‌رسد که در باور کردار و گفتار روزانه‌اش تجلی می‌یابد. بدین گونه برخی گفتارها در ساختاری ویژه که ضرب‌المثل است بازتاب می‌یابند. ایرانیان از روزگاری دیرین در حکمت و مثل پر آوازه بوده‌اند.

ضرب‌المثل از چشمه گفتار و ادبیات شفاهی می‌جوشد در ادبیات نوشتاری جاری می‌شود و در شعر با نام ارسال مثل نمود می‌یابد. ضرب‌المثل گاهی بیانگر رویدادهای تاریخی و پیشامدهای اجتماعی است. از ورای آن می‌توان به زمینه‌ها و ریشه‌های موضوعی دست یافت. گاهی بازتاب اندیشه و موضوعی گسترده در عبارتی کوتاه آنستر و امکان پذیرتر از مقاله‌ای بلند و مستدل جاگیر می‌شود و هدف گوینده را تحقق می‌دهد (انوشه، ۱۳۸۱: ۹۲۵).



۱-۳- ادبیات کُردی

زبان کُردی دارای گویش‌های بسیاری است و مردم هر ناحیه و قبیله‌ای بر حسب گویشی که با آن تکلم می‌کنند، ادبیاتی دارند که غالباً به صورت «شفاهی» تا زمان ما بر جای مانده است. در ادبیات عامیانه‌ی کُردی (داستان‌ها، افسانه‌ها، چریکه‌ها، هوره‌ها و ترانه‌ها) همه‌ی خواسته‌های فردی و اجتماعی مردم منعکس است. سنن قدیمی و اعتقادات مذهبی و ملی، رسوم و آداب ایلی، مبارزه با دشمنان خارجی و اشغالگران بیگانه، اساس آنها را تشکیل داده است (سندجی/طیبی، ۱۳۷۵: مقدمه).

۴- گویش اورامی (لهجه عبدالملکی) در مازندران

«سید علی میرنیا» در بخش سوم از کتاب «ایل‌ها و طایفه‌های عشایری کُرد ایران»، طایفه‌های کُرد در مازندران را چنین ذکر می‌کند:

طایفه‌های کُرد در ساری: جهانبیگلو، مدانلو و ...

طایفه‌های کُرد در بلوک کلارستاق: خواجه‌وند، عمرانلو، قلیچی، عبدالملکی، کُردهای جهانبیگلو و مدانلو طایفه شرفوند در کجور، طایفه لک در کلاردشت (میرنیا، ۴۰-۳۵).

کُردهای عبدالملکی در سال ۱۱۷۰ هجری خورشیدی توسط «آقا محمدخان قاجار» به مازندران کوچ داده شدند (افشار سیستانی ۱۳۶۶: ۱۰۷۸). زبان عبدالملکی‌ها یکی از شاخه‌های زبان کُردی (گویش اورامی) است. اکثر سیاحان و جهانگردان ایرانی و اروپایی در سفرنامه‌های خود به زبان و لهجه کُردی عبدالملکی‌ها اشاره‌هایی کرده‌اند. «رابینو»<sup>۱</sup>ی انگلیسی، مؤلف کتاب «مازندران و استرآباد» می‌گوید: «با آنکه عبدالملکی‌ها مازندرانی شده بودند، به کُردی تکلم می‌کردند» (همان، ۱۳۶۶: ۱۰۷۹). آقای «امیر امینی» از محققان کُرد و زبان کُردی، با توجه به بررسی‌های زبان‌شناسی، گویش مورد تکلم عبدالملکی‌های مازندران را در ردیف گویش‌های اورامی طبقه‌بندی می‌کند: «اورامانی، ته‌ختی و ره‌زاوی، ژاورو، پاوه و لهونی، ده‌یله‌هی، زه‌نگنه و تاله‌بانی، زاغمرزی (عبدالملکی) اطراف نکا» (امینی، ۱۳۸۱: ۴۹). کُردهای عبدالملکی بعد از دو قرن سکونت در مازندران، هم‌چنان به زبان کُردی خود در این منطقه تکلم می‌کنند و علاوه بر آن، می‌کوشند تا زبان‌شان را به اقوام هم‌جوار خود نیز انتقال دهند. البته تأثیراتی نیز از زبان مازندرانی پذیرفته‌اند که غیر قابل انکار بوده و این تأثیرپذیری‌ها جزء ذات زبان است. هدف این مقاله نیز بررسی میزان این تأثیرپذیری‌ها از زبان طبری در ادبیات فولکلور کُردهای عبدالملکی است و اینکه کُردهای مازندران چگونه خلاقیت بینامتنی خود را در خلق آثار ادبی نشان داده‌اند.

۱-۴- فرهنگ مثل‌های کُردی و طبری

فرهنگ «امثال، اشاره و کنایه عبدالملکی» تالیف آقای «حسن سلیمی عبدالملکی» است. نویسنده در این کتاب، آنچه را که به عنوان ضرب‌المثل در اهل زبان روزگارش رایج بوده است جمع‌آوری کرده؛ او به مثل‌هایی نیز برخورد کرده است که در ساختار نحوی و زبانی خود از واژگان طبری نیز استفاده نموده‌اند. بنابراین از نگاه هنری و موسیقایی به واژگان دخیل طبری در ضرب‌المثل‌های کردی نگریسته و در مقدمه‌ی کتاب، دلیل آن را استفاده هنری ناخودآگاه اجداد و پدران اورامی‌اش از این واژگان دخیل، در ساختار تمثیلی و کنایی‌ی زبانش می‌داند (سلیمی، ۱۳۷۸، ۱۱). این فرهنگ، شامل هزار و هفتصد و بیست و هفت ضرب‌المثل کردی‌اورامی است که به ترتیب الفبایی تنظیم شده و فصل اول کتاب را تشکیل می‌دهد.

فرهنگ مثل‌های مازندرانی، تالیف آقای «طیار یزدان پناه لموکی» است. در بخش دوم کتاب، مولف به ضرب‌المثل‌های طبری می‌پردازد. این بخش شامل هزار و یکصد و پنجاه و سه ضرب‌المثل است که به ترتیب الفبایی تنظیم می‌گردد.

### ۵- ضرب‌المثل‌های مشترک اورامی (لهجه عبدالملکی) - طبری و معادل فارسی آنها (تاثیرپذیری و ترجمه)

تذکر: ضرب‌المثل‌های اورامی (لهجه عبدالملکی) با رسم الخط کردی است.

۵-۱- طبری: آدم پیر ادفه میرنه *ādem-e pīyer addafə mirnə* (یزدان پناه، ۱۷)

ترجمه: پدر آدم یک‌بار می‌میرد (کار یکبار اتفاق می‌افتد)

اورامی (لهجه عبدالملکی): باوهو ئاده‌می یه‌ک ده‌فه مه‌مرو *baowa ādem yak dfa* (سلیمی: ۵۲)

۵-۲- طبری: آروس خله خوار بیه، تو تاله هم بزو *ārūs xale xār biye tūtāle ham* (یزدان پناه، ۱۹)

ترجمه: عروس در حالت طبیعی زیبا نبود، تب‌خال هم درآورد. / معادل فارسی: گل بود به سبزه نیز آراسته شد (دهخدا، ۱۳۱۸: ۳).

حریف مجلس ما خود همیشه دل می‌برد علی‌الخصوص که پیرایه‌ای بر او بستند

(سعدی، ۱۳۷۷: ۵۰۸)

اورامی (لهجه عبدالملکی): عه‌روس فره قه‌شه‌نگ بی، ئافلیشیش به‌رئاوه‌رد

*arus fra qašang bi āfelašiš bar aowērd* (سلیمی: ۱۷۸)

۵-۳- طبری: اتا سه بمیر که سه غش بکنه

*attā essə bamir ke tessə yas bakenə* (یزدان پناه، ۲۲)

ترجمه: برای کسی بمیر که برایت تب کند

معادل فارسی: غم آن کسی خوردن آیین بود

که او بر غمت نیز غمگین بود

(اسدی طوسی، به نقل از دهخدا: ۱ / ۴۱۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): لایه کی بمره که لات تهو که وو

lā yaki bemera ke lāt taow kaow (سلیمی: ۵۵)

۴-۵ طبری: از دس بد بده هر چی بیتی مفت

az dassé bad bede hār čī baytī meftā (یزدان پناه: ۲۴)

معادل فارسی: از دست خسیس هر چیزی که گرفتی مفت است/فارسی: از بد قمار هر چه ستانی

شتل بود

(دهخدا: ۱ / ۱۰۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): جه دهسی بهد بدی، هر چیت گرت موften

če dase bad bede har čit gert moftan (سلیمی: ۹۶)

۵-۵ طبری: انگیر نهید ممیج ها کرده angir nahīd mamič hākerde (یزدان پناه: ۳۴)

ترجمه: هنوز انگور را نگرفته، می خواهد مویز بسازد.

معادل فارسی: فرستاده گفت ای خداوند رخس/بدشت آهوی ناگرفته مبخش (فردوسی، به نقل از

دهخدا: ۱: ۷۶)

اورامی (لهجه عبدالملکی): هه چینه ئه نگور نه یهن، مونهش مه میج وهه

hačena angur nayan munaš mamij vao (سلیمی: ۲۳۹)

۶-۵ طبری: اویی بیه که بشندی بیه ūei biyē ke bešendī bayyē (یزدان پناه: ۲۸)

ترجمه: آبی بود که ریخته شد.

معادل فارسی: آب رفته به جوی نیاید (دهخدا: ۱: ۱۰).

نشاط جوانی ز پیران مجوی که آب روان باز ناید به جوی (سعدی، ۱۳۷۹: ۱۸۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ناوئی بی که میجیا aowēi bi ke mejiyā (سلیمی: ۲۵)

۷-۵ طبری: به پستی بینج ورمز او خرنه be peštīye bīnj varmez ū xernē (یزدان پناه:

۵۰)

ترجمه: در کنار شالی، علف هرز هم از آب بهره‌مند می‌شود.

معادل فارسی: به خاطر یک گل، صد خار هم آب می‌خورد.

اورامی (لهجه عبدالملکی): قه هه‌وا شالی، کول دیمما ئاو میرو

ve havā šālī koldemma aow meru (سلیمی: ۴۶)

[ درباره «کل دم» رجوع کنید به: ۲۶-۶ ]

۸-۵- طبری: تی کا هر چه زرنګ تر بوهه زودتر تله کفنه

tīkā har če zārengter būhā zūdter talē kafenā (یزدان پناه، ۶۷)

ترجمه: پرندۀ ایبا هر چه زرنګ تر باشد زودتر به دام می‌افتد [درباره ایبا رجوع کنید به: ۱-۶]

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئه‌بیا هر چی زرنګ بو تله میلیو

abyā har či zereṅg bu tala millu (سلیمی، ۲۲)

۹-۵- طبری: خسیس آدم اتا روز د دغه چاشت پچنه

xasis ādem attā rūz de dafē čašt pačēnā (یزدان پناه، ۷۸)

ترجمه: خسیس در طول روز دو بار چاشت می‌خورد.

معادل فارسی: آدم بد حساب دو دفعه می‌دهد (دهخدا، ج: ۱: ۲۲).

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئادمی خه‌سیس دووه ده‌فه شام میرو

ādeme xasis dūa dafa šām meru (سلیمی: ۱۵)

۱۰-۵- طبری: خون با خون نشورنه / خون خون جا نشورنه

xūnne bā xūn našūrnne xūnne xūnne jā na šūrenne (یزدان پناه: ۸۰)

ترجمه: خون را با خون نمی‌شویند.

معادل فارسی: آتش را به آتش خاموش نتوان کرد (دهخدا، ج: ۱: ۱۷).

اورامی (لهجه عبدالملکی): هن که فئ هن نموشوران

hen ke ve hen nemušurān (سلیمی: ۲۳۹).

۱۱-۵- طبری: دار بن اینتی بزو که سر خور دار نیه

dāre benē eintī bazzū ke sar xaver dār nīyā (یزدان پناه: ۸۳)

ترجمه: ریشه درخت را طوری می‌برد که شخص بالای درخت بی‌خبر است.

معادل فارسی: آب از آب تکان نمی خورد (دهخدا، ج ۱: ۱).

اورامی (لهجه عبدالملکی): چیرئ داره یه جوری موروو سهرئ داره نیشتهوت خهوه ر نیاری  
(čere dāra ya juri morru sare dāra neštaowt xavar niyāri) (سلیمی: ۱۰۲)

۱۲-۵- طبری: داغی رکه بشته کله دز سیتەر گرنه

dāyī re ke beštənə kelə dez sītə rə gernə (یزدان پناه: ۸۳)

ترجمه: انبر را که در آتش بگذاری، دزد خبردار می شود.

معادل فارسی: چوب را که برداشتی گربه دزد می گریزد (دهخدا، ج ۲: ۶۳۳).

اورامی (لهجه عبدالملکی): تا مه قاش لوا کله دز خهوه ردار قهئ

tā māqāš luā kela dez xavar dār vay (سلیمی: ۷۸)

۱۳-۵- طبری: در ها کرده لر ها کرده

der hā kerdə ler hā kerdə (یزدان پناه: ۸۵)

ترجمه: اگر دیر آمد شیر آمد.

معادل فارسی: به عرض بندگی دیر آمدم دیر اگر دیر آمدم شیر آمدم شیر

(نظامی، به نقل از دهخدا، ج ۲: ۱۵)

اورامی (لهجه عبدالملکی): دیرش کهرد، لیرش کهرد

direš kard lireš kard (سلیمی: ۱۳۱)

۱۴-۵- طبری: دل سفره نیه که هر کی پلی وره وا هاکنی

del sefrə nīye her kīyē palī verə vā hākenī (یزدان پناه: ۸۸)

ترجمه و معادل فارسی: دل سفره نیست که آدم پیش همه کس باز کند. (دهخدا، ج ۲: ۸۲۱)

اورامی (لهجه عبدالملکی): دل که سفره نییه ن قهیی ههر که وازش کهی

del ke sefra niyan qayye har ka vāzeš kay (سلیمی: ۱۲۷)

۱۵-۵- طبری: نرم گندمو اسیو خراب کر

narme gandəmū asīyū xērāb kar (یزدان پناه: ۱۴۹)

ترجمه: گندم نرم، خراب کننده آسیاب است.

معادل فارسی: از صحبت پیرزن بهره یز چو پنبه نرم ز آتش تیز (دهخدا: ج ۱: ۱۳۷)

اورامی (لهجه عبدالملکی): نهرم نهرمی گه نمو ئاسیو خراو کون

(slimî: ۲۲۹) narm narme gannemo asiyaow xeraow kon

## ۶- واژگان طبری دخیل در ضرب المثل‌های کردی اورامی (خلاقیات‌های بینامتنی)

در هزار و هفتصد و بیست و هفت ضرب المثل کردی اورامی، حدوداً دویست‌و‌اندی واژه طبری وجود دارد که به خوبی در ساختار مثل‌های کردی به کار رفته‌اند. این واژه‌ها به دو صورت در ضرب المثل‌های اورامی کاربرد دارند: الف: عبدالملکی‌ها برخی از ضرب‌المثل‌های معروف طبری را به زبان خود برگردانده‌اند و مانند طبری‌ها آنها را به کار می‌برند که ناخودآگاه برخی از واژه‌های طبری از این طریق وارد واژه نامه ضرب‌المثل‌های اورامی می‌شوند [رجوع به ۵- تأثیرپذیری و ترجمه]. ب: صرفاً برخی از واژه‌های طبری در ضرب المثل‌های اورامی به عنوان واژه‌های قرضی به کار رفته‌اند و این واژه‌ها با خلاقیت‌های هنری و بینامتنی مردم و گذشتگان پیوند خورده است. در نتیجه در این ضرب المثل‌ها خلاقیت‌های بینامتنی به روشنی دیده می‌شود. البته ناگفته نماند که تلفظ واژه‌های دخیل در گویش اورامی تلفظ کردی و \_ بر خلاف تلفظ واژه‌های طبری \_ اکثراً مایل به فتحه است تا کسره؛ حتی گاهی عبدالملکی‌ها در ساختار افعال طبری نیز دخل و تصرف می‌کنند که نمونه آن فعل **tājenā** تاجنا (تازانید) از مصدر طبری **betājendiye** (تازانیدن) است. تاجنا (تازانید) در گویش اورامی، شکل سوم شخص مفرد است در حالیکه سوم شخص مفرد این مصدر در زبان طبری، بتاجنیه **betājenie** است نه **tājenā**؛ اجل ایش تاجنا = مرگ او را تازانید. نمونه دیگر، فعل هاشت **hāšt** (باقی گذاشت) از مصدر طبری بیشتن **biešten** (باقی گذاشتن) است. هاشت، در گویش اورامی شکل سوم شخص مفرد است در حالیکه سوم شخص مفرد این مصدر در زبان طبری بییشته **biyešte** است نه **hāšt**؛ بلا خوش خدا بیامرزش هاشت = از خودش آمرزش به جا گذاشت.

اکثر واژه‌های دخیل طبری در گویش اورامی های مازندران، واژه‌هایی است که مربوط به زندگی کشاورزی، دامی و محیط طبیعی و جغرافیایی شمال ایران است. واژه‌هایی از این قرار (نمونه‌ها بسیار بیشتر از این موارد است):

۱-۶- ابیا / **abiyā** (۱): نام پرنده‌ایست که زیستگاه آن جنگل‌های نیمه تاریک و مرطوب است (نصری اشرفی: ج: ۱: ۴۶).

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئه‌بیا هه چی زرنگ بو ته‌له میللو

(slimî: ۲۲) **abyā har çi zereng bu tala millu**

پرند ابیا اگر بسیار هم زیرک باشد، بالاخره به دام می‌افتد

کاربرد: زیرکی بی فرجام را می‌رساند

۲-۶- اسپیدی دار / *espidār* / (ا): سپیدار- درختی جنگلی با نام علمی *ālba popolūs* (نصری اشرفی: ج ۱: ۸۹).

اورامی (لهجه عبدالملکی): خودی ئیسپیدار شونش کیشی  
*xodi espidār šoneš kiši* (همان: ۱۰۸)

مانند درخت سپیدار می لرزید  
 کاربرد: شدت ترسیدن را می رساند

۳-۶- پرچیم / *parčim* / (ا): حصار- پرچین (نصری اشرفی: ج ۱: ۴۲۹)  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): دهمش کهل په‌رچیم نیاروو  
*dameš kal parčim niyāru* (همان: ۱۳۵)

دهانش حصار ندارد.  
 کاربرد: دهنش چاک و بست ندارد

۴-۶- پلور / *pelver* / (ا): تیرهای افقی سقف اتاق (نصری اشرفی: ج ۱: ۵۰۷)  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): چه‌میش په‌لوهر لوایش  
*cameš palvar luaiš* (همان: ۹۳)  
 چشمش به تیرهای سقف خیره شده بود.  
 کاربرد: کنایه از خیره شدن چشم انسان به چیزی در حالت مرگ.

۵-۶ پیت / *pīt* / (ص): سن زده، کرم زده (نصری اشرفی، ج ۱: ۵۴۹)  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): فئی هرستی پیتی ئوو چا  
*ve herese pite ū čā nayla* (همان: ۴۶)

با ریسمان پوسیده او در چاه مرو .  
 کاربرد: به شخص فریبکار تکیه مکن

۶-۶ تاجنا / *tājenā* / (فع): تازاند، تازانید (نصری اشرفی، ج ۲: ۵۸۷)  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): نه‌جهل ئیش تاجینا  
*ajal iš tājenā* (همان: ۳۸)  
 مرگ او را تازانید.  
 کنایه از ناگزیر بودن مرگ .

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

۶-۷ تکولوم / *tekelūm* / (||): منقار، نوک پرنده (نصری اشرفی، ج ۲: ۶۵۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): بازی که شکاریه‌ن توکولومیش که جه‌ن

*bāzi ke šekāri han tokolomeš kaj han.* (همان: ۵۱)

باز شکاری منقارش کج است.

کاربرد: سالی که نکوست از بهارش پیداست.

۶-۸ تلم / *telem* / (||): وسیله‌ای چوبی که ماست را داخل آن ریخته و با کوبیدن در آن از آن روغن

و دوغ گیرند- ظرف کره گیری (نصری اشرفی، ج ۲: ۶۶۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئی که یه تلم دوو که‌میشه‌ن

*ei ke ya telem dū kamešan* (همان: ۲۳)

یک مشک دوغ برای او کم است.

کاربرد: کنایه از شخص پر ناز و عشوه

۶-۹ چاچ / *čāč* / (||): آبچک خانه (نصری اشرفی، ج ۱: ۸۱۲)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چائییه خودی ئاوی چری چاچ

*čāeiya xodi aowe čere čāč* (همان: ۹۶)

رنگ چای مانند رنگ آب ناودان است / تشبیه است

۶-۱۰ چچکل / *čačkal* / (||): هیزم نیم سوخته و مشتعل (نصری اشرفی، ج ۲: ۸۳۹)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چه‌چکه‌ل جله‌و نه‌یه *čačekal jelaow naya* (همان: ۹۹۰)

هیزم نیم سوخته را پیش نکش.

کاربرد: کنایه از تفرقه افکنی

۶-۱۱ چله / *čelle* / (||): شاخه درخت- شاخه بریده نردبان درختی که برای بالا رفتن از درخت به

جای پله مورد استفاده قرار می‌گیرد. (نصری اشرفی، ج ۲: ۸۹۶)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئی داری جورئ چلله فه‌یک داری

*ei dāri jüre čella fayk dāri* (همان: ۲۹۰)

او که با من است گویی شاخه بید با من است.

کاربرد: اعتماد نکردن به شخص بی‌مایه را می‌رساند



۱۲-۶ درزن / darzemon / (ا): نخ و سوزن (نصری اشرفی، ج ۲: ۱۰۸۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): قهیی ئوو دهر زمون نیمتهو تهو ده هوو

qaye u darzemun nemetaow taow dahu (همان: ۶۸)

در برابر او نخ و سوزن را نمی تواند تاب دهد.

کاربرد: کنایه از ناتوان بودن در مقابل رقیب

۱۳-۶ زیک / zik / (ا / ص): ۱. سسک - از انواع پرند ۲. کنایه از افراد خیلی ترسو (نصری

اشرفی، ج ۳: ۱۳۰۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): زیک چیشهن که له پاچهش بو

zik čes han kala pāčaš bu (همان: ۱۴۹)

پرندۀ کوچک زیک کله پاچه ای ندارد.

کاربرد: انتظار بی مورد داشتن از چیزی یا کسی

۱۴-۶ سوسو گرک / su- su- garek / (ا. مر): کرم شب تاب (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۴۰۲)

اورامی (لهجه عبدالملکی): خودی سوسو گه ره ک xodi su su garak (همان: ۱۱۵)

مانند کرم شب تاب.

کاربرد: هر چیز کم نور را گویند

۱۵-۶ شبره / šebre / (ا): شبنم (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۴۴۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئینئ شبره بی ههن که چرئ دارئ گر میمجیوو

ine šebraei han ke čere dāre ger memejiyo (همان: ۴۱)

این شبنم زیر همه درختها می ریزد.

کاربرد: کنایه از هر چیز قطعی و گریز ناپذیر مانند: مرگ

۱۶-۶ فل / fel / (ا): خاکستر نرم که با باد جا به جا شود. (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۵۴۱)

aowere čere fel (همان: ۲۸)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ئاورئ چرئ فل

آتش زیر خاکستر.

کاربرد: آرامش موقت

۱۷-۶ قرته / qarte / (ا): خاشاک با ابعاد بسیار کوچک (نصری اشرفی، ج: ۳، ۱۵۵۸)

اورامی (لهجه عبدالملکی): بینیمان چه‌میش یه قهرته میللو یانه

bīneman čameš ya qarta millu yā na (همان: ۵۹)

بینیم در چشمانش خاشاکی هست یا نه!

کاربرد: در پاسخ به شخص بی‌شرم و رو این جمله را گویند

۱۸-۶ قلی / qali / (ا. مص): سفید کردن ظروف مسی به وسیله قلع (نصری اشرفی، ج: ۳، ۱۵۶۹)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چه‌میش هه‌ف ده‌س قه‌لی که‌ریان

čameš haf das qali kariyān (همان: ۸۹)

چشم سفید است.

کاربرد: کنایه از شخص بی‌شرم و حیا

۱۹-۶ کنار / ketār / (ا): ۱. چانه ۲. آرواره (نصری اشرفی، ج: ۳، ۱۶۱۴)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چه‌نی کنار می‌کیشی čani ketār mikīsi (همان: ۹۸)

چقدر چانه‌ات را می‌جنبانی!

کاربرد: کنایه از شخص پرحرف

۲۰-۶ کتک / katek / (ا): کلوخ (نصری اشرفی، ج: ۳، ۱۳۰۳)

اورامی (لهجه عبدالملکی): ده‌ریا و گل که‌تیک daryā o gel katek (همان: ۱۲۹)

دریا و کلوخ!

کاربرد: فیل و فنجان، دو چیز نامتناسب

۲۱-۶ کف تل / kaftel / (ا): چوبدستی کوچک برای ریختن گردو و غیره (نصری اشرفی، ج: ۳، ۱۶۵۶)

اورامی (لهجه عبدالملکی): فئی گرده‌کان دار سه‌د دانه که‌فتیل مه‌هانه تا یه‌کی گرده‌کان بیللو

ve gerdakan dār sad danā kaftel mahāna tā yaki gerdakān billu.

(همان: ۶۲)

صد چوب به درخت گردو می‌زنند تا یک گردو به زمین افتد.

کاربرد: جوینده یا بنده است

۲۲-۶ کلا / *kelā* / (ا): کوزه بزرگ سفالی (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۶۶۱) - کیزه / *kize* / (ا): کوزه (همان، ج ۳: ۱۷۳۰)

اورامی (لهجه عبدالملکی): چوو لا که لا کیزه زهره داروو  
 (همان، ج ۳: ۱۷۳۰) *ču lā kalā kiza zarar dāru*  
 ضربه چوب حتی برای کوزه سفالی هم ضرر دارد (چه برسد به انسان)  
 کاربرد: در مذمت کتک زدن فرزندان است.

۲۳-۶ کلاچک / *kelāčak* / (ا): گوش ماهی، صدف (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۶۶۳)  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): پیل لاش که لچه کی ده ریا ههن  
 (همان، ج ۳: ۱۷۳۰) *pīl lāš kalāčake daryā han*  
 پول برای او مانند صدف دریاست.  
 کاربرد: کنایه از شخص ولخرج

۲۴-۶ کل دم / *kel- dem* / (ا.ص.مر): ۱. نوعی برنج خزری ۲. بی دم، دم کوتاه (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۶۷۲)  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): فئی ههوا شالی کول دممه ئاو میئرو  
 (همان، ج ۳: ۱۶۷۲) *ve havā šāli koldemma aow meru*  
 برنج خزری نیز در کنار شالی (شلتوک) از آبیاری برخوردار می شود.  
 کاربرد: کنایه از زیر سایه حمایت دیگری بودن

۲۵-۶ کمل / *kamel* / (ا): کاه شالی - ساقه شالی درو شده جهت خوراک چهارپایان (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۶۹۶).  
 اورامی (لهجه عبدالملکی): فئی یه خال که میل بواسهش  
 (همان، ج ۳: ۱۶۹۶) *ve ya xāl kamel buāsaš*

اگر با یک پر کاه او را ببندی از جایش نمی جنبد.  
 کاربرد: کنایه از شخص بی آزار

۲۶-۶ کولی / *koli* / (ا): لانه ماکیان (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۷۲۲)

اورامی (لهجه عبدالملکی): پشتی کولیه‌ش فره میجیان

(همان: ۶۸) *pešte kuliaš fra mejiyān*

پشت لانه‌اش زیاد ریخته شده است!

کاربرد: کنایه از شخص ولخرج

۲۷-۶ کیل / *kil* / (۱): شخم (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۷۳۱)

اورامی (لهجه عبدالملکی): درووش زمین کیل مکهو

(همان: ۱۴۳) *deruaš zemin kil mekaow*

با دروغش زمین را شخم می‌کند.

کاربرد: کنایه از شخص دروغگو

۲۸-۶ گوک / *guk* / (۱): اهرم چوبی (نصری اشرفی، ج ۳: ۱۸۰۰)

اورامی (لهجه عبدالملکی): نیمه‌ش قی گووک وهست

(همان: ۳۵) *eimaš ve guk vast*

ما را با اهرم چوبی زد.

کاربرد: شدت آزار دادن و اذیت کردن را می‌رساند

### نتیجه‌گیری:

بر اساس نظریه بینامتنیت هر متن، هم بینامتنی از متون قبلی و هم بینامتنی برای متون بعدی خواهد بود. نظریه بینامتنیت بیش از دیگران وامدار "میخائیل باختین" است. اندیشمندان دیگری که نقش اساسی در بنیان گرفتن این نظریه دارند "رولان بارت" و "ژولیا کریستوا" می‌باشند. "کریستوا چون بارت" بر این باور بود که هیچ مؤلفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی‌زند، بلکه هر اثر واگویی‌ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است. با استناد به نظریات این متفکران، مبانی نظری بینامتنیت ارئه شده و سپس دو کتاب فرهنگ امثال کردی (عبدالملکی) با فرهنگ مثل‌های مازندرانی بر این مبنا بررسی گردید. ایل عبدالملکی با گویش اورامی یکی از اقوام کُرد مهاجر در مازندران است که بعد از قرن‌ها مهاجرت، به زبان و ادبیات کردی خود پایبند است.

حدود دویست‌واندی واژه دخیل «طبری» در مجموعه هزار و هفتصد و بیست و هفت ضرب‌المثل کُردی اورامی، وجود دارد. این واژه‌های دخیل به دو صورت در تمثیلات اورامی‌های مازندران به کار رفته- اند: **الف** - اورامی‌ها برخی از تمثیلات طبری را عیناً به زبان خود برگردانده‌اند **ب** - صرفاً برخی از واژه- های طبری در ضرب‌المثل‌های اورامی به عنوان واژه‌های قرضی به کار رفته‌اند و خلاقیت بینامتنی

عبدالملکی‌ها در این مورد است که خود را به خوبی نشان می‌دهد. هم‌جواری عبدالملکی‌های اورامی با مازندرانی‌ها موجب مکالمه فرهنگی آنها با یکدیگر شده است.

### منابع تحقیق:

۱. احمدی، بابک (۱۳۷۰) **ساختار و تاویل متن**، تهران، مرکز.
۲. افشار سیستانی، ایرج (۱۳۶۶) **ایل‌ها چادرنشینان و طوایف عشایری ایران**، ناشر مولف.
۳. امینی، امیر (۱۳۸۱) **فرهنگ ناسو**، مازندران، ناشر مولف.
۴. انوشه، حسن (۱۳۸۱) **فرهنگنامه ادبی فارسی**، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۵. ایبرمز، ام‌اچ (۲۰۰۵) **فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی**، ترجمه سعید سبزیان، تهران، رهنما.
۶. خلیلی جهانتیغ، مریم (۱۳۸۶) **خلاقیت بینامتنی در دیوان حافظ و ولای حیدر آبادی**، مجله زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س ۵، پاییز و زمستان.
۷. داد، سیما (۱۳۸۲) **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران، مروارید.
۸. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۹) **امثال و حکم**، تهران، امیر کبیر.
۹. رضایی دشت ارزنه، محمود (۱۳۸۸) **نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت**، نقد ادبی، س ۱، ش ۴.
۱۰. سخنور، جلال / سبزیان مرادآبادی (۱۳۸۷) **بینامتنیت در رمان‌های پیترو اکروید**، پژوهشنامه علوم انسانی، ش ۵۸، تابستان.
۱۱. سعدی شیرازی (۱۳۷۹) **بوستان سعدی**، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.
۱۲. سعدی شیرازی (۱۳۷۷) **کلیات سعدی**، تصحیح محمد علی فروغی، تهران، سوره.
۱۳. سلیمی، حسن (۱۳۸۷) **امثال و اشاره و کنایه** (تطبیق واژگان عبدالملکی با معادل فارسی)، ساری، شلفین.
۱۴. سنندجی، میرزا شکرالله (۱۳۷۵) **تحفه ناصری در تاریخ و جغرافیای کردستان**، تصحیح دکتر حشمت الله طیبی، تهران، امیر کبیر.
۱۵. مقدادی، بهرام (۱۳۷۸) **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی**، تهران، فکر روز.
۱۶. میرنیا، سید علی [بی تا] **ایلها و طایفه‌های عشایری کرد ایران**، تهران، نسل دانش.
۱۷. نصری اشرفی، جهانگیر (۱۳۸۱) **فرهنگ واژگان تبری**، تهران، احیا کتاب.
۱۸. یزدان‌پناه لموکی، طیار (۱۳۷۶) **فرهنگ مثل‌های مازندرانی**، تهران، فرزین.

## بررسی اندیشه‌های کلامی سید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد"

دکتر محمدعلی خالیدیان \*

### چکیده:

یکی از چهره‌های درخشان علمی کردستان سید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد" است که تئوری-های علم کلام را در قالب شعر بیان نموده است و یک دوره فلسفه و کلام را با عباراتی وزین و پخته و پرداخته به سه زبان کردی، عربی و فارسی تالیف نموده است. این که ایشان شاعری توانا و بلند مرتبه است و در ضمن یکی از متکلمان اسلامی است که به نمونه‌هایی از مسایل کلامی نامبرده در این مقاله اشاره شده است.

**واژه گان کلیدی:** علم کلام، واجب الوجود، وجود خدا.

**مقدمه:**

کردستان در گذرای هزار و چهارصد سال تمدن اسلامی، مهد علم و علمای بزرگ بوده و دانشمندانی که هر کدام قله‌های با شکوه علم و فضیلت بودند- به جامعه‌ی بشری و به تمدن اسلامی ارائه نموده است. دانشمندانی چون: علامه آلوسی، علامه بیتوشی، مفتی زهاوی، علامه سیف الدین آمدی، ابن حاجب کردی، ابن همام شهرزوری، شیخ مهاجر و دیگر دانشمندانی که مانند خورشید جهان تاب، مشعل فروزان نور و دانش و بینش بودند و به زوایای تاریک این کشور کهنسال نور افشاندند. عالمانی که در میان کوه‌های سر به فلک کشیده، سر به فلک کشیده‌اند. یکی از این عالمان فروزان و چهره‌های درخشان علامه «سید عبدالرحیم تاوه‌گوزی» مشهور به «مولوی کرد» است که در سال ۱۲۲۱ ه.ق در روستای «تاوه‌گوز» کردستان پا به عرصه حیات نهاده است و در سال ۱۳۰۰ ه.ق دار فانی را وداع کرده‌است و از سلسله جنابان علم و تقوا، و از رهروان کاروان اندیشه زرینی است که در طول عمر خود با تنگی معیشت و تحمل سختی‌های گوناگون در اقصا نقاط کردستان، پاسدار باورهای دینی خود بوده‌اند و از جمله حکیمان الهی است، که با عشقی سوزان چراغ عقل و معرفت را روشن نگاه داشته است. در تمام فنون و علوم اسلامی متبحر بوده است و بیشتر شهرت ایشان در علم کلام است؛ کتابهای «الفضیله» و «العقیده المرضیه» شاهد بر این است که مولوی در ردیف متکلمان ممتاز و پیشاهنگان حکمت و کلام است و آن هم با عبارتی که از نظر عربیت همتا ندارد و نمونه‌ای از اندیشه‌های او در این مقال مورد مذاقه قرار گرفته است.

**دیدگاه «مولوی کرد» درباره‌ی وجود و وجوب**

مبحث الوجود والوجوب:

نهمه عاده‌تن معرفت ده‌دات	تهدیق به وجود به وجوب زات
به سفات پاک سه‌لبی و سبوتی	به قه‌در تاقت قووه‌ی ناسوتی
هیچ به موعه‌لیم حاجت ناکه‌وئ	ئه‌گرچه به ئه و ئاسانتر ره‌وئ
روتبه ئه‌وه‌لیچ ئه‌وند ئه‌علایه	ده‌س ئاره‌زوی من لئ کؤتایه
نه‌بالو ته‌قریر وه کؤیدا چوو	که واجب بیلزات عه‌ده‌می نه‌وو
زاتی همر بیلزات معلوممه و شه‌وود	مه‌بدئه و مه‌ئخه‌ز بؤ ئه‌خز وجود
به ئه‌مریکی تر زیاده له زات	وه‌ک مومکن حاجت هیچ لئ روو نهدات
ئه‌و که‌س ده‌لئ زات واجب مه‌عبود	عه‌ین وجوده قه‌س‌دی به وجود
ئه‌و سبوت و که‌ون مه‌شه‌ووره نییه	بؤچ ئه‌وه مه‌علوم ئه‌مری زهنیه
واجبه‌لوجود کونه‌ی مه‌خفیه	راسه نای زانین زانیاگ نییه
لاکن ده‌زانین یه‌ک حقیقه‌ته	ئهم زانینیچه به حقه‌قیقه‌ته (مولوی: ۵)

جرجانی «واجب لذاته» را چنین تعریف نموده است: موجودی است که عدم و نیستی در حق او ممتنع، وجودی است که وجود خود را از ناحیه غیر دریافت نموده است و ممتنع ذاتی آن است که ذاتش مقتضی عدم و نیستی است و ممکن ذاتی برحسب ذات نه مقتضی وجود است و نه مقتضی عدم. نسبت به وجود و عدم، بی‌اقتضا است. «آمدی»، «واجب» را عبارت می‌داند از موجودی که فرض عدم و نیستی برای او مستلزم محال است و ممکن را عبارت می‌داند از موجودی که از فرض عدم وجودش هیچ محال روی نمی‌دهد. «ممتنع» مفهومی است که از تحقق او محال روی می‌دهد. صاحب مواقف می‌گوید: وجوب و امکان و امتناع، مفاهیم ثلاثه هیچ گونه ثبوت و تحقق خارجی ندارد و از امور اعتباری به حساب می‌آیند.

«رازی» در کتاب «معالم اصول الدین» می‌گوید: «وجوب ذاتی» یک مفهوم ثبوتی نیست و گرنه یا تمام ماهیت می‌بود یا جزئی از ماهیت یا خارج از ماهیت؛ و هر کدام باشد باطل است» (خالدیان، ۱۳۸۳).

مولوی کرد نیز به پیروی از فخر رازی و دوانی و غزالی، بحثی به عنوان «الحق ماهیته انیته» دارند می‌گوید: اشیاء که موجود هستند دارای دو جنبه هستی و چیستی (وجود ماهیت) اند. در واجب الوجود نیز همین‌طور است، حقیقتی است که تحلیل می‌شود به دو معنای «ذاتی و وجودی». منتهی فرقی در این جهت است در اشیاء دیگر ماهیت‌ها معلوم است (معلوم الکنه)، ولی حق تعالی ماهیتش «مجهول الکنه» است. بعداً اگر بپرسیم «پس مقصود از اینکه ماهیتش عین وجودش است، چیست؟» می‌گویند: مقصود این است که آن ماهیت (مجهول الکنه) با این ماهیات معلوم الکنه در این جهت باهم فرق دارند که این ماهیات ذاتشان طوری است که اگر قطع نظر از ماوراء ذات بکنیم لا اقتضا از موجودیت و معدودیت‌اند. فی‌المثل وجود شخصی به نام «سعید»، در ذات خودش نه اقتضاء موجودیت دارد نه اقتضاء معدودیت. یعنی از ذاتش نه وجود انتزاع می‌شود نه عدم. بلکه وجود آن گاه از ذات او انتزاع می‌شود که علتی با او رابطه برقرار کرده باشد. اگر علت با او رابطه برقرار نکند، معلوم است و از او «وجود» انتزاع نمی‌شود. ولی ذات «واجب‌الوجود» ذاتی است که از خود ذات بماه‌ی هی وجود انتزاع می‌شود، اما فلاسفه از اساس نفی ماهیت از واجب تعالی می‌کنند (خالدیان، ۱۳۸۳).

### **دیدگاه «مولوی کرد» در باره‌ی «قدرت»:**

چوارم قودرهت تامه‌ی کامله	بۆ گشت مورادات خالق شامله
مه‌نواره وه حوكم بئ ئیعتباردا	وه بئ ئالته‌ی بووی له كار دا
تفسیری رووی هر کرد وه هر عه‌ده‌مدا	غونچه‌ی وجودی هر ئه‌ودهم دهمدا
باز ئیراده‌ی قودرهت ئه‌زهل	بۆ سه‌ید مه‌قدور دوشینی پهل
غه‌یر مومکنات جوستجوو ناکات	له‌بۆ مومته‌نع واجب روو ناکات (مولوی: ۲۷)



دیدگاه «قاضی عضد» درباره‌ی (قدرت):

می‌گوید: قدرت صفتی است که مطابق اراده تأثیر می‌گذارد و می‌افزاید که اراده خداوند بر قدرت او سبقت گرفته است. اگر خداوند بخواهد پدیده‌ای را بیافریند، در ابتدا اراده‌ی خلقت آن شی را می‌کند و در مرحله دوم قدرتش را به کار می‌اندازد. پس اراده‌ی خداوند به قدرت او جهت می‌دهد و قدرت مطابق اراده‌اش حرکت می‌کند و در ادامه می‌افزاید: خداوند هم قادر است و هم مختار. تأکید متکلمان بر اختیار خداوند به منظور احتراز از پذیرش نظریه‌ی قدیم بودن جهان است و می‌گویند: خداوند به اختیار خود در ازل جهان را نیافرید (حدوث زمانی). «مولوی کرد» نیز در این باره می‌گوید: (قدرت حادث) که منظور قدرت بندگان است نمی‌تواند مبدا تأثیر واقع شود دلیلی که به آن استناد می‌ورزد این است فی‌المثل هرگاه خداوند اراده کند کاری که از کارهای بندگان را بیافریند و بنده بخواهد ضد آن کار را انجام دهد یا باید هر دو کار صورت بگیرد که در این صورت به اجتماع دو کار متضاد می‌انجامد یا باید هیچ کدام صورت وقوع نپذیرد یا یکی از آنها عاجز و ناتوان باشد در هر صورت به محال می‌انجامد و درست هم نیست که بگوییم اراده خداوند غالب می‌شود و انسان هیچ کاره است و چون به جبر منتهی می‌شود در نتیجه باید بگوییم از آن جایی که خداوند بر تمام ممکنات قادر و تواناست، خالق موجد همه اشیا از جمله افعال بندگان است و انسان با اعمال قدرت حادث خود کاسب است، پس افعال بندگان مقدور دو قدرت است. یکی: قدرت خداوند که به نحو تأثیر و دیگری قدرت انسان که به نحو کسب در انجام آن کار مداخلیت دارند (خالدیان، ۱۳۸۳).

### دیدگاه «مولوی کرد» در باره صفات خداوند:

مولوی به پیروی از متکلمان مشهور در این باره می‌گوید: «له صفات ازلیه قائمه بذاته». صفات خداوند ازلی و قائم و متکی بر ذات خدایند، نه عین ذاتند و نه غیر ذات؛ و صفات او عبارتند از علم و قدرت و حیات و سمع و بصر و اراده مشیت و فعل و تخلیق و ترزیق و کلام. «تفتازانی» شارح متن عقاید نسفی در توضیح سخنان «نسفی» می‌گوید: صدق مشتق بر مشتق منته مقتضی آن است که مشتق از ماخذ اشتقاق برخوردار باشد. به عنوان مثال وقتی می‌گوییم: (علی عادل) صدق و صحت حمل کلمه عادل بر علی مستلزم آن است که صفت (عدل) در (علی) باشد و گر نه حملش درست نیست. معتزله گمان برده‌اند که خداوند عالم و قادر و دیگر صفات را دارد، اما علم و قدرت و غیره را ندارد و به عبارت دیگر ماخذ اشتقاق را ندارد و چنین تفکری باطل است، زیرا مثل این می‌ماند که بگوییم: سعید سیاه است اما سیاهی در او نیست (سعید اسود لا سوادله) در حالی که آیات قرآنی و دلایل دیگری از قبیل خلق عالم هستی با این نظم و شگفتی اعجاب انگیز همگی دلیل‌اند بر اینکه خداوند از صفات قدرت و علم و حکمت و اراده و غیره برخوردار است «تفتازانی» به یک دخل مقدر که از جانب معتزله شاید مطرح شود پاسخ می‌دهد، می‌گوید صفات خداوند از قبیل کیفیات و ملکات انسانی نیست تا خداوند محل حوادث قرار گیرد بلکه صفات

او مانند ذاتش ازلی می‌باشند. فلاسفه و معتزله صفات خداوند را انکار کرده‌اند و گمان برده‌اند که صفات خداوند عین ذات خداست و از جهت تعلق به معلومات او را عالم و به مقدرات او را قادر می‌نامند تا تکتیری در ذات پیش نیاید و به تعدد قدما منتهی نشود درحالی آن‌چه که محال است و با توحید ناسازگار است مساله (تعداد ذات) است، نه تعدد صفات (خالدیان، ۱۳۸۳).

### دیدگاه «مولوی کرد» در باره رؤیت خداوند:

مبحث رویت‌ه الله تعالی:

رؤیت دانای خه‌فی و ناشکار	تایا بؤ نائم تایا بؤ بیدار
فی ذه النشاه او دارالقرار	جائیزه له لای قولکه‌ی موختار
نهر جائیز نبیه‌ی هه‌زرت مووسا	له به‌رچی فه‌رمووی «ارنی اوسا»
هیچ له جوادا خالق الوری	فه‌رمووی لن اراک یا خولن‌اری
به‌له‌ن ته‌رانی جواوی داوه	ناوینی تۆ من وا به‌م ئیماوه
ئیساته تۆ تۆی به‌م و مسفه که‌هه‌ی	من قائم به‌خۆم سه‌رمه‌دیم و حه‌ی
راویس ئه‌و نه‌شته با ته‌شریف بی‌ری	ئهمقای حمق خه‌لات به‌قات بنی‌ری
به‌چاو فانی ناوینی باقی	باقی دوینی باقی و تا‌قی (مولوی: ۳۹)

رؤیت الهی از دیدگاه "ابولحسن اشعری":

بنیانگذار مکتب "اشعری" در کتاب (الا بانه عن اصول الدیانه) می‌گوید: ما معتقدیم که خداوند در آخرت با چشم‌ها دیده می‌شود همچنان که ماه در شب چهاردهم رویت می‌گردد، مومنان خدای را می‌بینند آن‌گونه که در روایات از حضرت رسول رسیده است و همچنین معتقدیم که کافران انگاه که مومنان در بهشت به دیدار خداوند نایل می‌شوند آنان در حجابند همان‌طوری که خداوند فرموده است: (کلا انهم عن ربهم یومئذ لمحجوبون) و معتقدیم که "موسی" از خداوند درخواست رویت در دنیا را نموده، خداوند سبحان بر کوه متجلی شد و آن را متلاشی ساخت و بدینسان به "موسی" آموخت که خداوند را در دنیا نخواهد دید.

طریقه استدلال "اشعری" این است که از پیامبری جلیل‌القدر مثل "موسی" بعید می‌نماید که درخواست محال از خداوند کرده باشد بنابراین تقاضای رویت الهی توسط شخصی هم‌چون "موسی" خود دلیل بر امکان رویت است وقتی خداوند امکان رویت خود را مشروط به استقرار کوه در جای خود می‌کند این نیز دلیل دیگری بر امکان در موجودات مختلف متفاوت نیست، پس اگر موجودی دیده شود لازم است که رؤیت هر موجودی جایز باشد، چنانچه اگر جوهر به جهت جوهر بودن دیده شود لازم است همه جوهرها

دیده شود به نظر "جوینی" حکم مشترک، علت مشترک می‌خواهد و علت مشترک در همه موجودات وجود است و خداوند نیز موجود است، پس باید دیده شود» (خالدیان، ۱۳۸۳).

### رویت الهی از دیدگاه «مولوی کرد»:

رویت آن گونه است که تأثیری در شیئی دیده شده ندارد و بیننده از آنچه رویت میکند تأثیر نمی‌پذیرد. بنابراین رویت حکم علم را دارد و از این جهت با سایر اجسام فرق می‌کند. زیرا اجسام دیگر همراه با تأثیر و تأثر هستند. رویت الهی نیز اگر چنان بود که در جریان آن بیننده از دیده شده متأثر می‌شد یا آن را متأثر می‌ساخت، محال بود اما هرچه بدین گونه باشد جایز است که به «قدیم و حادث» تعلق گیرد. سرانجام ایشان می‌گوید این مساله که ما عنوان کرده‌ایم نقلی است اما (و جوب) رویت بدون شک متکی بر دلایل نقلی است و اما جواز رویت دلایل عقلی آن همان است که گفتیم و اشکالات بر این مساله و دلایل آن وارد شده است و دل در پاسخ به آنها به آرامش کامل نرسیده، بنابراین بهتر است که جواب مساله رویت براساس ادله نقلی پذیرفته شود. برترین دلیل نقلی در این مساله (قصه موسی) است.

### دیدگاه «مولوی کرد» درباره‌ی صفات خداوند:

«مغتبتوا الصفات» یتختلافیانہ	صفات زائدان «علی الذاتیانه»
ئەو کەس و ا قەولی هەس بە زیادە	له صفات خەواس دەکا ئیرادە
خاسە وەسف عیلم دانستەن شعور	خاسە ئیرادە قەسەد کە مەشهور
بوو سەفەت قودرەت خاسە و ئامادە	«تائیر علی وفق الا رادەا»
دووہمین سەفەت عیلم و شعور	له سبق جەهل و تەفە ککور دوورە
پاکە دەزانی هەر کەس عاقلە	له قەلب و دەماغ قووہ عاقلە
واجب مومتەنع مومکین ئاشکار	بەنھان وە کوللی و جوزئی بە یە کبار
زەرپرھیی بووی لە هەر زەماندا	له زەمیندا و لە ئاسماندا
هەموو لە لای ئەو تەواو زاهیرە	له عیلم ئەودا هەمووی حازرە
«لا تکن حر بە لکن کن سلماً»	«بکل شیء احاط علماً» (مولوی: ۲۲)

### اراده‌ی خداوند از دیدگاه «رازی»

رازی می‌گوید: حکما معتقدند که ذات احدیث نمی‌تواند در افعال خود غایت و هدف داشته باشد زیرا فاعلی می‌تواند هدف داشته باشد که اراده‌اش ناقص و بالقوه باشد. و تصور هدف و اراده او را برانگیزد بنابراین ذات احدیث که ما فوق همه علل و اسباب است محال است که تحت تأثیر علتی واقع گردد و از اینکه هدف وانگیزه‌ای او را به کاری وادار کند، منزّه است و مبراست و برای اثبات این تفکر چند دلیل اقامه می‌کند:

یک: اینکه ذات واجب الوجود از هر لحاظ کامل و معدن کمالات است محال است که خداوند جوینده کمالی باشد که در خود نداشته باشد و بخواهد آن را از طریق معلول به دست آورد زیرا اگر چنین باشد دیگر ناقص و ناتمام است و موجود ناقص نمی‌تواند خداوند باشد. دوم: اینکه خداوند ذاتاً کامل است و تمام کمالاتی را دارا می‌باشد و محال است کمالی را بیرون از وجود خود بجوید.

سوم: اینکه تمام موجودات کمال خود را از خداوند دریافت می‌کنند و اگر قرار باشد خداوند کمال خود را از معلول خود بگیرد، دور پیش می‌آید اما در کتاب «الاربعین» می‌گوید: فلاسفه نمی‌پذیرند که خداوند صاحب اراده باشد و می‌گوید: ایجاد عالم بر نظام موجود از لوازم ذات حق تعالی است و تفکیک آن جایز نیست و منتهی می‌شود به فرض نقصان و در ایجاد عالم هستی به وسایط قایل اند به این گونه که صادر اول را که عقل است به ایجاد حق فرض می‌کنند و ایجاد موجودات دیگر را از عقول و نقوس و عناصر و موالید مطابق روش خود به وساطت عقل اول می‌شمارند و خداوند را (فاعل مختار) نمی‌دانند. آقای دکتر زرکان<sup>۱</sup> سخن رازی را تصحیح می‌کنند و می‌گوید فلاسفه منکر و اراده و قدرت خداوند نبوده‌اند و خداوند را موجب ندانسته‌اند، منتهی آن‌ان می‌گویند: قدرت و اراده خداوند مثل قدرت و اراده ما نمی‌باشد (خالدیان، ۱۳۸۳).

### دیدگاه «مولوی کرد» درباره‌ی حسن و قبح:

به قه‌بز ئەر به به‌ست زه‌حمه‌ت یا ره‌حمه‌ت	ئەر لوتف و نیعمه‌ت ئەر عونف و نیقه‌مت
هم‌مووی حکمه‌ت و فه‌زل و عیداله‌ت	مونه‌ززه‌له زولم قویح و جیهاله‌ت
زولم و سته‌م و مالک عاله‌م	هی قیسه‌سی شه‌ته‌ت که ده‌رتی له ده‌م
قه‌بیح و زولفیع‌ل مه‌حموود و مه‌لیح	ئهی وه هم‌ه‌ه‌ه‌ل‌ت ئهی له‌فز قه‌بیح
«غیر ابدع حضرت علیم»	«بالله‌ عذنا من کید الرّجیم»
وه‌زع بی جیگه و جناب‌ه‌ه‌ه‌کیم	«تستغفر الله ربنا العظیم»
فیعلهن و حوکمه‌ن دووره له فه‌حشاء	ملکیچ ملک خوه‌ی «یفعل مایشاء»
به‌ر له وروودی شهرع موشه‌رره‌ف	حوسن و قویح فیعل شه‌خس موکه‌لله‌ف
که ئه‌مه سه‌به‌ب مه‌دح و سه‌وابه	ئهوایانه سه‌به‌ب زه‌مم و عیقابه
ئهو حوسن و قویحه نه‌زانیه نییه	شهرعه موسبه‌ت و موبینییه (مولوی: ۳۷)

### دیدگاه «ماتریدیه» درباره‌ی حسن و قبح اشیاء:

اصل حسن و قبح عقلی یک پایه‌های سلوک فکری و روش کلامی معتزلیه‌است. ماتریدی درباره حسن و قبح با معتزلی‌ها هماهنگ است "ماتریدی" می‌گوید: عقل حاکم به این است که آفرینش این جهان حکیمانه است و عیب در آن راه ندارد، زیرا صدور فعل عیب از منبع فیاض حکمت و معرفت از نظر عقل قبیح است. براین اساس غرض از آفرینش بقا نه فنا و چون در وجود انسان‌ها تمایلات مختلف و جود دارد که تحقق یا فتن بی حد و مرز آنها به تباهی و نابودی بشر منتهی می‌شود پس باید اصلی باشد

که مایه الفت و پیوند آنان شده و آنان را از اختلاف و جدال باز دارد به این جهت است که و جود پیشوا و حاکم عادل و عالم در جامعه بشری امری لازم و ضروری است و باز در همان کتاب «التوحید» یادآور می شود که عقل راستی و عدالت راتحسین و ستم و دروغ را تقبیح می کند پس عقل انسان رابه کسب آنچه مایه شرافت است دستور می دهد واز آنچه مایه خفت و خواری است نهی می کند (خالدیان، ۱۳۸۳).

مولوی کرد به پیروی از متکلمان دیگر بر این عقیده است که قبل از ورود شریعت ما بر اساس عقل خودمان می توانیم کلیات رادرک کنیم و حسن و قبح پدیده ها را به طور کلی در می یابیم فی المثل می دانیم دانش و دانایی خوب است و جهل و نادانی بد است ولی حسن و قبح در امور اخروی و امور جزئی متوقف بر شریعت و بعثت پیامبران است.

### نتیجه گیری:

در طرح و تدوین و بررسی جایگاه "مولوی کرد" در کلام اشعری به این نتیجه رسیدیم که سید عبدالرحیم مشهور به "مولوی کرد" یکی از متکلمان توانا و تئوری پردازان نیرومند (مکتب اشعری) است که در تحلیل و تعلیل مسائل کلامی و حکمی در ردیف متکلمان ممتازی چون: (فخر رازی و قاضی عضالدین ایجی می باشد و شاهد بر این ادعا کتابها و آثار کلامی است که از ایشان به جای مانده است همچون کتاب (الفضیله و العقیده) که هر دو کتاب مذکور در مراکز و دستگاههای فکری اعم از حوزه و دانشگاه تدریس می گردد و کتاب (الفضیله) از نظر استحکام و اتقان متن و غنای فکری در ردیف کتاب های دست اول کلامی می باشد که یک دوره را با دلایل عقلی و نقلی به اثبات رسانیده است که مقادیری از آن در مطاوی مقال مورد مذاقه قرار گرفته است .

### منابع و مأخذ:

- ۱- مولوی، سید عبدالرحیم، العقیده المرضیه، نشر مطبعة السعادة.
- ۲- خالدیان، محمدعلی (۱۳۸۳) تحلیل و تطبیق اندیشه های کلامی در مثنوی مولوی، نشر فاخر.

## بررسی جلوه‌های طبیعت و کارکرد آن در شعر "شاکه" و "خان منصور"

دکتر علی نظری\*

نعمت عزیزی\*\*

### چکیده:

طبیعت کوهستانی و زیبای مناطق کُردنشین، همواره بر شعر کُردی تاثیرگذار بوده است. "شاکه" و "خان منصور" (۱۱۰۵-۱۱۷۵ ه.ق) دو شاعر کُردزبان ایلامی هستند که شعرشان دارای ویژگی‌های منحصر به فردی است. بدیهه‌سرایی این دو شاعر - که شعرشان زمینه‌ساز آشنایی و همراهی آنها گشته است - از ویژگی‌های ممتاز و کم‌نظیر شعر آنها به شمار می‌رود. بدین معنا که با سرودن مصراع یا بیتی از سوی یکی از این دو، دیگری مصراع یا بیت بعد را تکمیل نموده است. شعر این دو شاعر تصویری است از طبیعت سرزمینی که در نزد علمای علم جغرافیا به «عروس زاگرس» مشهور است. الهام‌گیری از طبیعت با عناصر مختلف آن، اعم از گل‌هایی همچون: گولباخی، شهبهر، شهبو، کهل مهس، گهنم، سووسهن گول، و درختانی نظیر: که یکم، فچی، چنار، و پرندگان و حیواناتی مثل: کهو، که‌پوو، ماسی، موورپر، باز، کهل رهم، قاتر، خهر، و عناصر دیگری مانند: کیه‌نی، مهرخ‌زار، سیامال، بای شه‌مال، و کوه‌های منطقه مانند: مانشت و بانکول، از مهمترین ویژگی‌های شعر این دو شاعر است که آنها را در مضامین مختلفی به کار برده‌اند.

مقاله‌ی حاضر به بررسی این عناصر و کارکردهای مختلف آن در توصیف بهار، رثا، مناجات، عاشقانه‌ها و... خواهد پرداخت.

### واژه‌های کلیدی: شعر کُردی، ایلام، شاکه، خان منصور، کارکرد طبیعت

\* عضو هیأت علمی دانشگاه لرستان.

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات عربی.

زبان و آداب طوایف کُرد یکی از دیرینه‌ترین زبان و آداب ایرانی است (بهار، ۱۳۸۶: ۲/ ۳۴). این زبان، چهلمین زبان زنده‌ی دنیا محسوب می‌شود (بهادری، ۱۳۸۵: ۱۵) که با گویش‌های مختلف، در قسمت‌هایی از عراق، ترکیه، سوریه، غرب ایران و به طور پراکنده در برخی کشورهای دیگر کاربرد دارد. این زبان دارای پنج گویش است: کرمانجی، سورانی، زازاکی، هورامی و گویش پنجمی که نام واحدی بر آن اطلاق نشده است و اسامی متعددی از جمله گورانی، خانقینی، لکی، قِلی (فهیلی)، کلهری و کرمانشاهی بر آن می‌نهند (زندى، ۲۰۰۷: ۹).

این گویش که گویش جنوبی است، سه الی چهار میلیون نفر بدان تکلم می‌نمایند و عموماً در استان‌های ایلام، کرمانشاه، بخش اعظم لرستان و شهرهای بیجار و قروه در استان کردستان و به صورت پراکنده و نامتراکم در شهرها و روستاهای همدان، شیراز، قم، مازندران و ضلع جنوبی کردستان عراق، شامل شهرهای خانقین، کوت، زرباطیه، مندلی و برخی از محله‌های بغداد، متداول و رایج است (بهادری، ۱۳۸۵: ۱۶). زبان کُردی جنوبی، خود به زیر مجموعه‌های قِلی (ایلامی)، کلهری و لکی تقسیم می‌شوند و زمانی در پیوند با کُردی هورامی، زبان معیار شعر کُردها را تشکیل می‌داده و آثار گران‌سنگی از جمله دفترهای «سرانجام» بدان سروده شده است (همان: ۱۳ و نک: خسرو جاف، ۲۰۰۵: ۹-۲۵) کرم‌الله پالیزبان، فارغ التحصیل زبان شناسی در مصاحبه‌ای با شماره‌ی ۱۵ از مجله‌ی «مه‌هاباد» در سال ۲۰۰۲، از پژوهش خود پیرامون زبان کُردی جنوبی خبر می‌دهد و نام کرد قِلی (فهیلی) بر آن می‌نهد (زندى، ۲۰۰۷: ۹). حوزه‌ی پژوهش ما در این مقاله برگي از ادبیات ایلام با این لهجه‌ی جنوبی است. «دکتر غلام‌حسین کریمی‌دوستان» در پیشگفتاری که بر کتاب «لیسک زه‌دین» نگاشته است، محرومیت و ستم دیدگی، ظلم و ستم والیان و جباران دوره‌ی رضاخان را از مهمترین عوامل ضعف شعر کُردی ایلامی در دوره‌های پیشین می‌داند (بهادری، ۱۳۸۵: ۱۱). دکتر محمدرضا سنگری معتقد است که در سال‌های پایانی دهه‌ی شصت و به ویژه دهه‌ی هفتاد، یکی از درخشان‌ترین و پربارترین قطب‌های شعری کشور بوده است که بی هیچ اغراق می‌توان پایتخت شعر غرب ایران در دوره‌ی انقلابش نامید (همان: ۱۰). چهره‌هایی آشنا همچون «عبدالجبار و عبدالستار کاکایی، ظاهر سارایی، صفر بیگی، منصوری، خالصی، شاهمیرادیان، بخشوده، بهروز سپیدنامه و...» سهمی در ادبیات شکوفای انقلاب اسلامی داشته‌اند (همان). استان ایلام به خاطر زیبایی‌های طبیعی و طبیعت کوهستانی آن به «عروس زاگرس» مشهور است (درخشنده، ۱۳۷۳). این طبیعت زیبا در شعر شعرای این سرزمین انعکاس شایانی دارد.

«شاکه» و «خان منصور» دو شاعر بزرگ کُردی‌سرای ایلامی در عهد صفویه و اوایل افشاریه بوده‌اند که شعرشان بازتابی است از این طبیعت کوهستانی و زیبا. این دو شاعر با الهام از طبیعت، اغراض مختلف خود را قوت بخشیده‌اند و طبیعت در شعرشان نه فقط برای وصف طبیعت، بلکه کارکردهای مختلفی دارد

این دو شاعر «هام فهرد<sup>۱</sup>»، طبیعت را در مضامین مختلفی از جمله عشق - که غرض اصلی شعری آنان است - رثا، مناجات و ... به کار برده‌اند. در مقاله‌ی حاضر، قرابت برخی از کلمات شعر این دو شاعر، در باورقی با زبان اوستایی نشان داده شده است تا اصالت این زبان نمایانده شود و مهر تاییدی باشد بر این سخن "استاد میرجلال‌الدین کزازی" که می‌گوید: «اگر بگوییم کُردان به زبان نیاکان خویش: مادی و اوستایی سخن می‌گویند، گفته‌ای بر گزاف و بی‌پایه بر زبان نرانده‌ایم» (همان: ۸).

بر خود لازم می‌دانیم که از راهنمایی‌های آقایان "علیرضا خانی" و "فرهاد شاهمیرادیان" و همچنین "آقای صادق امیدی" در سازمان فرهنگ و ارشاد اسلامی ایلام، تشکر و قدردانی نماییم.

در این مقاله بعد از مختصری پیرامون زندگی‌نامه این دو شاعر و نحوه‌ی آشنایی آنها به بیان و بررسی کارکردهای متفاوت عناصر طبیعت در شعر آنها خواهیم پرداخت.

### ۱- زندگی‌نامه‌ی دو شاعر:

"خان منصور" در سال ۱۱۰۵ ه.ق در ایوان از توابع استان ایلام به دنیا آمد (قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۱۶). وی پسر میرمیدان پسر منصور خان اول بوده است (همان). او را به همراه "شاکه" از شاعران بزرگ کردی سرای ایلامی در عهد صفویه و اوایل سلسله‌ی افشاریان به شمار می‌آورند که "محمد علی قاسمی" و "علیرضا خانی" اشعار شفاهی این دوشاعر را جمع‌آوری نموده و به چاپ رسانده‌اند. همچنین "علی‌محمد سهراب نژاد"، در پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد خود در دانشگاه علامه طباطبائی به راهنمایی "دکتر میرجلال‌الدین کزازی" به بیان و شرح این اشعار پرداخته است (بهادری، ۱۳۸۵: ۲۳).

خان منصور طی حکومت نادر شاه افشار، حاکم و خان منطقه‌ی ایوان بوده است (قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۳۳). وی در بین سال‌های ۱۱۷۷ تا ۱۱۷۵ ه.ق از دنیا می‌رود و چون وصیت می‌نماید که در جایی مدفون کنید که هم سراب بازان (سرابی در ایوان) و هم سراب خوران (روستای خوران ایوان) از چشم‌انم دور نباشند، به قولی او را مابین ماژین (از روستاهای ایوان) و خواران دفن می‌کنند (همان: ۱۹).

گویند که پسرانش در سال ۱۱۷۹ ه.ق در جنگی بر سر حکومت شکست می‌خورند و به کرمانشاه می‌گریزند و در منطقه‌ای ساکن می‌شوند که هم اکنون این منطقه به نام آنان «مه‌سوری» خوانده می‌شود (همان). اما در رابطه با زندگی "شاکه" اطلاع چندانی در دست نیست. به منطقه‌ی بولی و از آنجا به عراق می‌رود. "شاکه" از عمر طولانی برخوردار بوده است و از ادامه‌ی زندگی او در عراق اطلاعی در دست نیست. مرگ او را به سال ۱۱۹۰ تا ۱۱۹۵ ه.ق بیان کرده‌اند (سهراب نژاد ۱۳۷۹: ۱۷).

### ۲- نحوه‌ی آشنایی شاکه و خان منصور:

<sup>۱</sup> - واژه‌ای است که به معنای همراهی دو شاعر با هم بوده و با مناظره متفاوت است که خود نیاز به تحقیق مستقلی دارد و از حوصله‌ی این مقاله خارج است.



در مورد چگونگی آشنائی این دو شاعر، روایات مختلفی وجود دارد، اما آن چه که بیشتر راویان اشعار آن ها بر آن متفق القولند بدین شرح است:

«خان منصور» قبل از این که با «شاکه» آشنا شود، از آمدن وی خبر می دهد و مدام با خود این بیت را زمزمه می کند:

شاکه ناوئ تید بووگه هاوفهردم      بووگه هاوراز دل پر دهردم

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۱۰)

روزی کاروانی از منطقه ای ایوان می گذرد، سرمای زمستان و خستگی راه کاروانیان را به اتراق در آنجا وا می دارد. خان منصور آن ها را مهمانی می کند. در میان مسافران مردی میانه اندام، لاغر و ژولیده با حس و بوی و طبعی شاعرانه می گوید:

یه بوو ئاش دیوان خانه      یا بوو ئاش ئه وهل زمسانه (همان: ۱۲)

در دل خانه همه می های به پا می شود. چند لحظه مات و میهوت به چهره ی مرد میهمان می نگرد، گوئی گمشده ای را که سال ها در انتظارش بود، یافته بود. خان با شنیدن این بیت، آرام آرام همان شعری را که در اوقات تنهایی، پیش خود زمزمه می کرد، بر زبان جاری ساخت:

شاکه ناوئ تید بووگه هاوفهردم      بووگه هاوراز دل پر دهردم

کاروانیان با شنیدن این بیت شگفت زده می شوند و با خود می گویند که این مرد بزرگ، همسفر ما را از کجا می شناسد؟ خان هنوز یقین حاصل نکرده بود که وی «شاکه» است. کاروانیان به خواب می روند، اما مرد لاغر اندام خواب نداشت، مدام با خود فکر می کرد که خان از کجا او را می شناسد؟ خان منصور نیز در فکر یار همیشگی خود، بی خواب بود. نیمه شب از چادر خود بیرون می رود، باران در حال باریدن است و خان در حالی که وارد سیاه چادر می شود، با صدای آرامی می گوید: «شوکرانه می پند بوو بینا بان سهر». شاکه که حرکات خان را از زیر رختخواب زیر نظر داشت، با صدایی آرام در جواب می گوید: «کووره گولالان لافاو گرته وهر»<sup>۱</sup>. خان دوباره متعجب می گردد، اما هنوز یقین حاصل نکرده بود. برای اقامه ی نماز صبح و وضو به بیرون از چادر می رود و همه جا را پوشیده از برف می بیند و با طبعی لطیف آهسته می گوید:

«شوکرانه می پند بوو کس سپ نه زانا»

شاکه در جواب می گوید:

«سفید پهر له روو سهر زه مین شانا»

<sup>۱</sup> - این بیت را به گونه ای دیگر نیز روایت کرده اند:

شوکرانه پید بوو مینایی بان سهر      هسکه گولالان لافاو گرته وهر (محمدی: ۱۳۷۶: ۶۱)

خان دیگر یقین حاصل کرده بود که این مرد لاغر اندام، همان «هام‌فهرد» و گمشده‌اش است و بی‌درنگ می‌گوید: کدامتان «شاکه» هستید؟ مرد لاغر اندام جواب می‌دهد: من هستم. خان با احترام از زندگی و روزگارش می‌پرسد و شاکه جواب می‌دهد: نمک فروشم.

خان از وی می‌خواهد تا در نزد وی بماند و شاکه با روی باز پیشنهاد خان را می‌پذیرد و تا پایان عمر در کنار خان منصور می‌ماند (همان: ۱۵۱۰).

## ۳- جلوه‌های طبیعت و کارکرد آن در شعر دو شاعر

۱-۳ عاشقانه‌ها:

عشق اصلی‌ترین غرض شعری این دو شاعر است. آنها در بیان عشق خود، عناصر طبیعت را در قالب تشبیهات و استعاره‌هایی زیبا به کار می‌برند.

خان منصور در قصیده‌ی «مینگه‌ی نوو» ضمن توصیف زندگی در کوهستان و طبیعت، به توصیف زیبایی‌هایی یار کم سن و سال خود می‌پردازد. ولی برای شدت بخشیدن به این زیبایی‌ها از تشبیهاتی استفاده می‌نماید که در طبیعت جلوه‌ی خاصی دارند، چشم‌های سرمه کشیده‌ی یار را که به هر سو می‌نگرند به بازی شکاری شباهت می‌دهد که در پی شکار خود در حال چرخش است و برای بار دوم آنها را به پیاله و دهانش را به گلی زیبا تشبیه می‌نماید:

ته‌مه‌نای سهر چیت دوژ <sup>۱</sup> ده‌واران <sup>۲</sup>	ماچ کورپه دویهت، <sup>۳</sup> مینگه نه‌واران <sup>۴</sup>
چه‌وهیل مهرژی <sup>۵</sup> وه سورمه‌ی عه‌تار	چوو بازی گل دهی <sup>۶</sup> له شوون شکار
له مال هاته‌و دهر تووپی گول ده‌مه	سهره‌ن سهنکه‌لا <sup>۷</sup> ئی پیاله چه‌مه
له مال هاته‌و دهر سهره‌ن قه‌لاخی <sup>۸</sup>	چه‌وهیل چوو پیاله، دهم چوو گولباخی <sup>۹</sup>

۱- دوژ (۱) ئاژ (۲) تهره‌ک بوچک (ف) محل دوخت سیاه چادر (۳) ترک ریز

۲- ده‌وار: سیبیه‌مال (ف) سیاه چادر

۳- دویهت: دت، له نه‌وستا (doxt: دوخت) و (duxdere: دوغده‌ر) و (keênên: که‌نین) و (Kenya: که‌نیا) و (kûnêk: کوونیک) و له په‌له‌وی (duxdere: دوغده‌ر) و له لاتین (deugheter) و له سمنانی (دوت) له فهریزه‌ندی (دوته) و له یره‌نی و نه‌ته‌نزی (دوت) نو‌سریاس، له زاراوه‌یل تره‌ک کوردی (کیژ- که‌نیشک، که‌نیله، که‌نیک، قیز، قز) نو‌شن: (ف) دختر، در اوستا (دوخت و دغده‌ر و کینین و کنیا و کوونیک) و در پهلوی (دغده‌ر) و در لاتین (دوت) گویند، در دیگر گویشهای کُردی (کیژ، که‌نیله، که‌نیشک، قیزو‌قز) گویند.

۴- خانه‌ی موقتی که برای زمستان سازند و در آن زندگی کنند یا هنگام کوچ موقتاً در آنجا سکنی گزینند.

۵- ژه‌ژین: ژه‌ژیان (ف) سرمه کشیدن - رنگ کردن

۶- گل خوراندن: گل دوور خوراندن (ف) کشتن، گردش کردن

۷- سهنکه‌لا: یه‌ی وهر (ف) باری که سنگین‌اش رو به یکسو باشد.

۸- به معنای گل‌بندی است.

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۵۱-۵۰)

در این ابیات شاعر با حذف وجه شبه و خلق تشبیه مجمل، شباهت را از محدودیت خارج ساخته و از این طریق، ذهن را برای درک شباهت میان طرفین تشبیه به جستجوی بیشتری وادار نموده و بدین سان بر تاثیر و خیال انگیزی تشبیه افزوده است (بهادری، ۱۳۸۵: ۶۳).

خان منصور<sup>۲</sup> این قصیده را این گونه ادامه می دهد:

له مال هاتمو دهر وه ئسم بازی      هوونه یل<sup>۲</sup> ها بان کوله نجه ی<sup>۳</sup> شیرازی  
زولف له ولای<sup>۴</sup> بییچم له دهس      بوومه نه رده وان دو لیمو نه ورهس

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۵۱-۵۰)

شاعر، هر دو طرف تشبیه را از امور محسوس قرار داده است و با ترسیم این تصاویر به بیان حال مشبه پرداخته و با ذکر مشبه به، مناسبت صفت و حال مشبه را نمایانده است (بهادری، ۱۳۸۵: ۶۶).

شاکه با استفاده از عناصر مختلف طبیعت به توصیف ورود گروهی از دختران کم سن و سال به داخل حوض آبی می پردازد و برای بیان زیبایی ها و توصیف جزئیات این صحنه عناصری هم چون مرغابی (سهرسوز)، غاز، آبشار (تاف)، درخشش باز (بریقہ ی باز) فرار گروهی کل های کوهی (که ل په م) و درّه (ده روهن) را از طبیعت به کار می گیرد و خطاب به خان منصور، این صحنه را این گونه ترسیم می نماید:

خان له مابه یں خوران<sup>۵</sup> و بازان<sup>۶</sup>      جاگه عیش و نووش که مهن درازان  
گه لی کورپه<sup>۷</sup> دویته درات له مالان      هیمان<sup>۸</sup> هانه سن هیشت و نووسالان  
وه لپیوه خه نه وه تیره نازان      داخل بون له ئاو سه راوو بازان  
له جه لد درامان قوته<sup>۹</sup> بن له ئاو      وه په نجه ی شمشال<sup>۱</sup> یه ک میان قه شاو<sup>۲</sup>

۹- گولباخی: (۱) چو گول (۲) ناوگشتی نه زای گول (ف) هم چون گل (۳) نام عمومی گل

۱۰- به معنای گیسوان است.

۱۱- کوله نجه: جلیسقه ی زنانه (ف) یلک آستین دار زنانه

۱۲- له ولای: له ولا (ف) بوته لولا، پیچک

۱- خوران: سراویگه له نه یوان (ف) سرابی در ایوانترب

۲- بازان: سراویگه له نه یوان (ف) سرابی در ایوانترب

۳- کورپه: (۱) زاروو، له نه وستا (kehrpe کههرپه) نوسریاس، له تورکه مهنی (کوورپه) وه دویابین منال یا وهرک نوشن (۲) کشت و کال جوانه (۳) ههر گیاندار بوچک (ف) نوزاد، در زبان اوستا (کههرپه) نوشته شده است و در ترکمنی (کوورپه) به آخرین فرزند و بره گویند (۲) کشت نارس (۳) هر جاننداری که به سن بلوغ نرسیده باشد.

۴- قوته: قورته (ف) زیر آبی

۵- هیمان: هیمان (ف) فعلاً، هنوز

۶- نی

له جه‌لد درامان قوته بون له‌هه‌وز  
له‌وێته‌ی سه‌رسه‌وز مه‌دان‌ئه‌و‌پۆ‌تاف  
شستشو‌که‌رده‌ن‌چو‌غازی‌وه‌ناز  
له‌ئاو‌درامان‌جه‌لا‌دان‌سه‌روه‌ن<sup>٦</sup>  
له‌ئاو‌درامان‌خال‌و‌پېشته‌وه

رو‌هه‌وز‌پوشانان‌چو‌تاله‌ی‌سه‌رسه‌وز<sup>٣</sup>  
دان‌وه‌تاف‌لا‌زولف‌کلاف‌کلاف  
گا‌گا‌قیقه‌ی‌چه‌رخ‌گا‌گا‌بریقه‌ی<sup>٤</sup>‌باز<sup>٥</sup>  
تی‌دان‌چو‌که‌ل‌په‌م<sup>٧</sup>‌دی‌ار‌ده‌روه‌ن<sup>٨</sup>  
خان‌مه‌سور‌نه‌یتان‌له‌ما‌نیشته‌وه<sup>٩</sup>‌؟

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۴۳)

سراب‌بازان و خوران و کوه‌مانشت، اگر چه در این قصیده به عنوان تشبیه یا استعاره به کاربرده نشده-  
اند، اما از ملازمت شاعر با طبیعت حکایت می‌کند.

شاکه در مناظره‌ای با درخت چنار، آن را مکان عیش و نوش و گذرگاه یاران مورد خطاب قرار می‌دهد  
و از آن گویا می‌شود که ای چناری که هم‌چون شمعی در مقابل باد، در حال تکان خوردن هستی، به  
عشق چه کسی تا این اندازه رشد نموده‌اید؟ و اکنون چرا این چنین زرد گشته‌اید؟ آیا تو نیز همچون من  
در هجران کسی هستی؟

به‌رزه‌چناران‌به‌رزه‌چناران  
پرسام‌ئه‌ی‌چنار‌غریب‌شاران!  
پرسام‌ئه‌ی‌چنار!‌شهم‌شه‌مال‌له‌رز  
پرسام‌ئه‌ی‌چنار‌په‌ی‌کی‌زه‌رده‌نی؟  
سو‌و‌بجیم‌وه‌سه‌یر‌به‌رزه‌چناران  
جا‌گه‌ی‌عیش‌و‌نوش!‌گوزه‌رگای‌یاران  
تو‌له‌هه‌وای‌کی‌ئی‌قه<sup>١٠</sup>‌بوده‌به‌رز  
مه‌ر‌چو‌من‌هجران‌شه‌خسی‌که‌رده‌نی؟

۷- قه‌شاو: شانی کیشان وه به‌ده‌ن‌ئه‌سپ (ف) قشو

۸- سه‌رسه‌وز: نیره مامراوی (ف) مرغابی نر

۹- بریقه: بریجه، تروسکه، له لاتین (bright) وه مانای پرووشنه (ف) درخشش، در لاتین (bright) به معنای تابان و روشن است.

۱۰- باز: مه‌ل‌پا‌وچی (ف) باز شکاری

۱۱- سه‌روه‌ن: «سه‌روین (ف) سربند زیبای زنان کُرد، لچک

۱۲- که‌ل‌په‌م: (۱) لاناوه له‌په‌نگین (۲) په‌م‌کردن‌که‌له‌یل (ف) کنایه از دلفریب، همچون کل رموک زیبا (۲) فرار گروهی کل‌های کوهی

۱۳- ده‌روه‌ن: لوف کویه، له‌ئه‌وستا (reven رظن) نوسریاس (ف) دره، در اوستا (رفن) نوشته شده است.

۹- مانشت: مرتفع‌ترین کوه منطقه است، با ارتفاع ۲۶۵۲ متر در بیشتر ایام سال پوشیده از برف است (سعید پرهیزکاری و مجید پرهیزکاری، ۱۳۸۲: ۳۵)

۲- ئیقه (ف) این مقدار

(سهراب‌نژاد، ۱۳۷۹: ۲۴)

وی در این ابیات با استفاده از یکی از عناصر طبیعت، ضمن استفاده از صنعت تشخیص سعی دارد تا قدرت مخرب هجران یار و سوزش ناشی از آن را در آئینه طبیعت نشان دهد.

سیس چنار شرح حال رشد و به دنبال آن ضعف خود را بازگو می‌کند که روزی نهالی بوده‌ام، کم‌کم رشد نمودم تا اینکه سایه‌ام به مکانی برای بیتوته نمودن نازدارانی مبدل گشت که صدای قهقهه آنها بر شاخه‌هایم می‌نشست و بدین خاطر رشد نمودم، اما از زمانی که این قهقهه‌ها رفتند و تنهایم گذاشتند، در آرزوی زنج و خالی اینگونه ضعیف و زرد گشتم:

نه‌وسا تولی بوم که فتم له داران	سه‌وز کردم له بهین شیش <sup>۱</sup> مه‌غاران <sup>۲</sup>
گهل گهل نازاران هاتن وه پاگم	تهمه نگا کردن ههر سوو له ساگم
قیقه‌ی نازاران مه‌نیشت نهو شاخم	منیش لهو بووته‌وه بهرز بو ده‌ماخم
قیقه‌ی نازاران له پای من ویهرد <sup>۳</sup>	منیش لهو بووته زایف بوم و زهرد <sup>۴</sup>
له بهس تهمه‌نگای زنج <sup>۵</sup> و خال کردهم	یه‌سه <sup>۶</sup> لهو بووته زه‌عیف وزهردم

(همان)

علاوه بر صنعت تشخیص، می‌توان نوعی حسن تعلیل را در این ابیات مشاهده نمود که شاعر، علتی غیر از علت طبیعی را دلیل بر ضعف و زردی درخت چنار می‌داند، دلیلی که روزی باعث رشد و نمو آن شده و اکنون در نبود آن ضعیف و زرد گشته است و این دلیل را عشق و هجران معرفی می‌نماید. شاکه، با زبان شعر خود، داستانی را بازگو می‌کند که در آن جوانی به خاک سپرده می‌شود و در پی قاتل او که همان معشوقش است، دخترانی را با رنگ صورت‌های مختلف احضار می‌کنند که هر کدام قتل وی را به نوعی منکر می‌شوند، تا اینکه سبزه را فرا می‌خوانند:

له ناو ویشان <sup>۷</sup> پرس و جوو که‌ردهن	له ده‌فه‌ی په‌نجم سه‌ونزه‌ئاوهردهن
واتم‌ئه‌ی سه‌ونزه‌ی گوونای گولناری	شاباز <sup>۸</sup> ش‌ه‌ش دانگ <sup>۱</sup> جویای شکاری

۳- شیش: ۱) مرک کویهک نهو بان چین سه‌خته ۲) فاق کویه (ف) تیغه بلند و صاف کوه که بالا رفتن از آن بسیار سخت است ۲) ترک یا شکاف کوه سنگی

۴- مه‌غار: مه‌قار (ف) کمرسنگی و بلند

۵- ویهرد: گوزه‌یشت (ف) گذشت

۶- این بیت را آقای سهراب‌نژاد ذکر نکرده است و از دیوان «شاکه و خان منصور» آقای قاسمی و خانی اقتباس شده است.

۰- زنج: چهنه، له سمنانی (زونج) نوشن (ف) چانه، زنج، در گویش سمنانی (زونج) گویند.

۱- یه‌سه: نه یه‌سه (ف) این است.

ویش: خوه‌ی (ف) خودش را<sup>۷</sup>

۴- شاباز: باز سفید (ف) باز سفید

له‌بان داخیزیا دو مار زه‌نگی

پیچ خواردو له ده‌ور مینای فه‌ره‌نگی

شه‌س که‌ماند خسیه له گه‌رده‌ن

ئی نه‌وجووانه تو شه‌هید که‌رده‌ن؟

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۸۶-۸۵)

این ابیات دارای زیبایی‌های بیانی است؛ «شه‌س که‌مان» استعاره از گیسوان بلند است. در شعر کُردی دامنه استعاره بسیار گسترده بوده و برای آفرینش این صورت خیال از هر پدیده‌ای استفاده شده است. کُردی سرایان برای این که امور ذهنی خویش را عینیت ببخشند و عواطف را بیشتر برانگیزانند، شباهت بین پدیده‌ها را به یکسانی مبدل نموده و از این ره‌گذر، کلام خود را هنری‌تر نموده‌اند. آنان در استعاره مصرّحه، بیشتر به معشوق و در استعاره مکنیه باجان بخشیدن به عناصر طبیعت، سکون و ایستایی را به پویایی و جهش، مبدل نموده‌اند (بهادری، ۱۳۸۵: ۷۱). علاوه بر آن، تشبیه گیسوان بافته شده به دو مار زنگی که بر سینه سفید هم‌چون شیشه‌ی فرنگ یار، آویزان گشته‌اند، این زیبایی‌ها را دو چندان نموده است. در ادامه این قصیده، شاعر سعی دارد تا عشق و دل بستن به دختران سبزه را امری خطیر و مهلک به تصویر بکشد و در این راستا زبان به اغراق می‌گشاید و از زبان سبزه می‌گوید:

وات: نه‌گه‌ر هون سینی<sup>۲</sup> پا بنه‌ئو وەر<sup>۳</sup> وه نیم‌هه‌شاره تیش که‌م خه‌ته‌ر

هزار کوشتمه، هزار نیم‌گیانه هزار گرفتار چای زلمه‌ت خانه

چوار هزار کوشته‌ی چای زهنه‌قمه<sup>۴</sup> په‌نچ هزار کوشته‌ی نه‌و نه‌سه‌قمه<sup>۵</sup>

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۸۶-۸۵)

در این ابیات، شاعر برای ترسیم عشق جان‌سوز، از طبیعت عناصری مهلک را به استعاره می‌گیرد، مار زنگی و باز سفید را به ترتیب استعاره‌هایی برای گیسوان بافته شده و چشمان جویای شکار وی، به کار برده است.

همان‌گونه که نسیم شمال در ادبیات فارسی هم‌چون پیکی که از یار خبر می‌دهد، به کار برده شده است، در ادبیات، بویژه شعر کُردی نیز کارکردی مشابه دارد.

شاکه، نسیم شمال را با بوی عطر و عبیرش، نسیمی می‌داند که از نفس یار خبر می‌دهد، نسیمی که بعد از گذر از قلّه‌ها به درّه‌ها و از آنجا به باغ‌ها، به نزد گل یاسمن می‌رسد:

شنه‌ی<sup>۱</sup> وای شمال‌شنه‌ی وای شمال له لای دوسو تید‌شنه‌ی وای شمال

<sup>۱</sup>- شه‌شدانگ: تیار و تاماده (ف) کنایه از آماده و قیّام

<sup>۲</sup>- هون سه‌ن: خون سه‌ن (۱) تاوان سه‌ن (۲) خون مردی سه‌ن (ف) غرامت گرفتن (۲) دیه گرفتن

<sup>۳</sup>- پا جلو بگذار، اقدام کن

<sup>۴</sup>- زهنه‌ق: زویه‌له (ف) زهره، شجاعت

<sup>۵</sup>- نه‌و نه‌سه‌ق: ناخاس «ناو + نه‌سه‌ق» ناو نه‌ته‌وه وه گهن بردن (ف) دشنام، «تام + نسب» نام گذشتگان را به بدی بردن.

شمال و مو لیو پر وه خهنهوه	و مو عهتر و عبیر پر چهمنهوه
شمال و مو شنه‌ی ئیلاخیهوه	و مو عهتر و عبیر گولباخیهوه
کم کم و دم دم له کلوان <sup>۲</sup> سردا	بوو ههناسه‌ی یار له دور خه و مر دا
له کلوان هاته‌وه دمرومن وه دمرومن <sup>۳</sup>	وه باخلن رمسی وه لای یلسمهن
وه‌لای ئهو یلس سهرومن جه‌لاوه	سه‌ونز دیز <sup>۴</sup> پهل زریه تالاه

(همان: ۱۰۸ - ۱۰۷)

در ادامه خود را خار غنچه‌ای می‌داند که عطر نسیم شمال را که همان نفس یار است، سر می‌کشد و از دل هم چون شاخه درختی می‌سوزد:

من چو خار پای قونچه‌ی خاتر تهر	عه‌تر وای شمال مه‌کیشامه‌و سهر
مه‌کیشامه‌و سهر بۆ ههناسه‌ی یار	له دل مه‌سوز یام وینه‌ی شاخ دار

(همان)

در مثنوی دیگری، خان منصور از شاکه می‌خواهد تا دوباره برای وی بازگو نماید که چه کسی او را این چنین آشفته نموده است:

شاکه له سهردا! شاکه له سهردا	چل تاج شاهی بواج <sup>۵</sup> له سهردا
ئیمرو <sup>۶</sup> راگه‌ت کهفت له ده‌یشت و دمردا	کی گره‌ی ئاگر له جه‌سه‌ت وهر دا

(همان: ۶۹)

شاکه در جواب وی سعی دارد تا مشاهدات خود را به گونه‌ای زیبا توصیف نماید و به همین منظور از عناصر طبیعت در قالب تشبیهاتی زیبا به کار می‌برد:

ئیمرو دو هوور دیم، ئمرو دو هوور دیم	وه دیلمت قه‌سم ئمرو دو هوور دیم
دو باز شمش‌لنگه <sup>۷</sup> دو قورس نوور دیم	زوله‌یخا سفت شیرین دمستور دیم <sup>۸</sup>

تناسب واژه‌ها از نظر جنس، نوع، مکان، زمان و همراهی در میان بیت‌ها سبب تداعی معانی گشته است و هر مخاطب صاحب ذوقی را به تکاپوی بیشتری برای درک ارتباط موجود بین واژه‌ها ترغیب می‌نماید. (بهادری، ۱۳۸۵: ۴۷)

۵- شنه: سرو، له سورانی «شنو» ئوشن (ف) نسیم، در سورانی «شنو» گویند.

۶- کاوان: (۱) کویه (۲) سهر کلوان (ف) (۱) کوهساران (۲) ستیغ کوه

۳- دمرومن: لووف کویه له ئه‌وستا (reven ره‌ظن) نوسریاس (ف) دره، در اوستا (reven رهن) نوشته شده است.

۷- دیز: (۱) سییه، ره‌ش (۲) به‌نه‌وشی (ف) (۱) سیاه (۲) بنفش

۸- بواج: بوش (ف) یگو، امر به گفتن

۱- شه‌شدانگ: تیار و ناماده (ف) کنایه از آماده و قیراق

۲- همچون زلیخا زیبا و مه‌ل شیرین صاحب حکم و دستور است.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

(زلیخا) و (شیرین) از نظر جنس و (دیده) و (دیدن) از لحاظ همراهی بر زیباییابیات افزوده است (همان). در ادامه، زلف فرود آمده بر سینه یار را به گیاه خوشبوی پرسیاوشان که بر روی صخره صاف و بلند کوه می‌روید، تشبیه نموده است:

دو شه‌مس، دو قه‌مه‌ر، دو قورس نور دیم	بهرزی بالا‌گهی له‌یلیم له دور دیم
خامه و خیا‌ته‌ی زولفان شو‌ر دیم	ئه‌بروو چو که‌مان به‌هرام گو‌ور دیم
هیمان نه‌بارن هه‌ردان له لانا	بالشان شه‌ندن وه رو جه‌هانا
ئه‌ر خودا بیل‌یگان تا بونه ته‌مام	قه‌سری مه‌سازن چه‌نی گول ئه‌نام <sup>۱</sup>
خاسه چه ویران <sup>۲</sup> تو کردی وه بوو	نه‌وه‌تی هایمه‌ی ره یه وه یای توو
له به‌رزی بالا شه‌وقی بان سه‌ر	زولف چو به‌ره‌زای <sup>۳</sup> رو تاش <sup>۴</sup> که‌مه‌ر <sup>۵</sup>

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹، ۷۱-۶۹)

خان منصور در جواب شاکه، به توصیف محبوبی می‌پردازد که دیده است و وی را به سروی سفید شباهت می‌دهد:

قاج دو ئه‌روش ئه‌ی قه‌زای سه‌ره	سفید سه‌ول‌یگه <sup>۶</sup> شاکه له‌ی و مه‌ر
دنیا روشن که‌ی وینه‌ی شوله‌ی خومر	عه‌تر و عنبه‌ری مه‌چو دمر وه دمر
شاکه نگا که، گران کراسی	جفتی با یده‌من <sup>۷</sup> ها گه‌ی و پاسی
بای مه‌ده‌ن ئه‌و ژیر لاله و له‌باسی	وینه‌ی وای شه‌مال گول ها هه‌ناسی
سه‌وزنه‌ی گه‌نم گوون له گیش‌ت کردیگه ره‌ی	وه بال بز‌انگ <sup>۸</sup> تیره‌نازی که‌ی
تمه‌لماش مه‌که‌ی سای ته‌رتیف خوه‌ی <sup>۹</sup>	لوله‌یلی له و مر دل دله‌یلی خه‌ی

...

مه‌رزن جھوش مایل مه‌وج گیسوشه‌ن      په‌ی دمه‌سی زولفمه‌ش نه‌وفل پموق نووشه‌ن

۳- گردآورندگان اشعار، این بیت را به نقل از کتاب ایل جاف تالیف مصطفی جاف، ذکر کرده اند.

۴- چه‌ویر: گیایکه خوه‌شبوو (ف) گیاهی خوشبو

۵- به‌ره‌زا: گیایکه خوه‌شبوو (ف) گیاهی خوشبو که در بهار می‌روید، گیاه پرسیاوشان

۶- تاش: (۱) تیه‌ت گه‌ورا و ساف، له توره‌کی (das داش) ئوشن (۲) تاش که‌مه‌ر (ف) (۱) صخره صاحب و بلند در کوه، در

ترکی (das داش) گویند. (۲) تخته سنگ

۷- که‌مه‌ر: مرک کویه (ف) کوه صخره‌دار تمام سنگی

۸- سه‌ول: داریگه (ف) درخت سرو

۱- باد بزن

۲- بز‌انگ: برز‌انگ (ف) مژه

۳- شکل و جمال زیبای خود را می‌نگرد.



ممس نلسا قه‌تران و مشک نلسا بووشن      دل نلسا لهری رموش تاهووشن  
جناح مه‌خفر تاقی ئبرووشن      نقشه‌ی له مبه‌ین ئبروش مئقووشن  
سای زولفمش سه‌یوان قبله‌ی لیمووشن      جناخش له‌ت‌رز شای بارگه بووشن

(همان: ۷۳-۶۹)

در بیت آخر از این مثنوی، هندوستان را به خال هندویش می‌بخشد و دورترین نقاط جهان را (چین، فراتر از آن و یمن) بهای تنها یک بوسه‌ی آن می‌داند:

هندوسان خراج خال هندووشن      چین ماچین، یمهن، بههای یه‌ی بووشن

(همان)

این بیت تضمینی است از بیت مشهور "حافظ شیرازی" که می‌گوید:

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را      به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

(دانشگر، ۱۳۸۱: ۵۳)

در مثنوی «دل‌داری ۳»، شاکه سبب اندوهناکی و آشفتگی خان منصور را جویا می‌شود:

خان مه‌سور چه‌ته مه‌س و خوماری      چه‌ته له‌ی بوته خه‌مین و زاری  
شوله‌ی کام ناگر زامت کرد کاری      مهر جویای مه‌له‌م<sup>۱</sup> کام دهر د یاری

(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۹۹)

خان منصور در جواب شاکه، توصیفی معماگونه از عشق خود ارائه می‌دهد:

شاکه شاری دیم، شاکه شاری دیم      و دیده‌ت قه‌سه‌م عه‌جه‌و شاری دیم  
بازاری له برج سهر مه‌ناری دیم      شهره‌تی وه ده‌س دکانداری دیم  
دو باز شمش دانگ له به‌ک سر پوش دیم      ئوردی عه‌زیم له به‌ک خروش دیم

(همان)

شاعر از شربت، دهان شیرین و لطیف معشوق و از دو باز، چشمان و از سپاه عظیم (ئوردی عه‌زیم)، زلف را اراده نموده است (بهادری، ۱۳۸۵: ۷۲).

در این ابیات، باز به عنوان یکی از عناصر طبیعت کارکردی عاشقانه دارد که شاعر، تیزی چشمان و قدرت شکار آن را وجه شبه‌ی مشترک میان مشبه که همان چشم یار است و مشبه‌به قرار داده است. در جواب این بیان ماهرانه و مبهم "خان منصور"، "شاکه" به تفسیر این معماها می‌پردازد:

پهریت<sup>۲</sup> بواجم<sup>۳</sup> مانای ئه‌و شاره      بازار خو له شه، سهر خومه‌ناره

۴- مه‌له‌م: دهرمان ئه‌رای ساریژ (ف) مرهم

۱- پهریت: ئه‌رای تو (ف) برای تو

۲- بواجم: بووشم (ف) بگویم

شهر بهت خو دهمه، دهس دکانداره  
لیوه‌یلی نقله لهو قهنده‌ه‌اره  
دو باز خو چه‌مه له یه‌ک س‌ر پووشه  
توردی خو زولفه لهو بان خرووشه  
(قاسمی و خانی، ۱۳۷۹: ۱۰۰)

## ۳-۲- رثا:

بعد از عاشقانه‌ها، نمود طبیعت در مرثیه‌های «شاکه و خان منصور»، بیشترین بخش از دیوان این دو شاعر را به خود اختصاص داده است.

آقای خانی در تحقیقاتش می‌نویسد: «زمانی که "شاه پرور" یکی از سه همسر خان منصور، بدرود حیات گفت، هیچ کس حاضر نبود که این خبر حزن‌انگیز را به اطلاع خان برساند. اطرافیان با آن‌که از خبر دادن "شاه‌پرور" و اطلاع آن به خان منصور طفره می‌رفتند، اما زمانی که خان پس از مراجعه از هرات<sup>۱</sup> به دیار خود باز می‌گردد، با دیدن اوضاع و احوال ایل، ناخودآگاه این احساس به وی دست می‌دهد و با چنین اشعاری به سوگ می‌نشیند:

مهر په‌خشه نال که‌ی وه بزماره‌وه	شوتور لانه که‌ی وه مه‌قاره‌وه
مووریژ بار فیل بووه‌ی وه ره‌وان	ماهی بلوه‌ری له به‌ره‌فتاوان
نهمه‌ک سه‌وز بکه‌ی له مه‌رخه‌زاران	کیه‌نی بتوقی له شاخه‌ی داران
فه‌ره‌ای زنده‌و بوو بخوازی شیرین	به‌زم سور بگرن له پای بیستون
له قهنه‌ه‌اره‌و به‌ره‌یم چو ته‌یر	له بانکووله‌وه <sup>۲</sup> ئه‌یوان بکه‌یم سه‌یر
مهر قاتر بزایگ که‌یکم <sup>۳</sup> بگری به‌ر	خه‌ر شاخ دراری فی <sup>۴</sup> بگری سه‌مه‌ر
مهر وه‌یای بکه‌م له‌یل خاتر ته‌ر	مهر ئه‌وسا بونم بالای شاپه‌رور

(همان: ۲۹-۳۰)

وی در این مثنوی عناصری را از طبیعت به کار برده است و با یادآوری قانونمند بودن نظام طبیعت، دیدار دوباره شاه‌پرور را در صورتی می‌داند که طبیعت از قانون خود خارج شود و این را امری محال نشان می‌دهد.

<sup>۱</sup> - به بازگشت خان منصور از جنگ قندهار در زمان نادر شاه افشار، که هفت سال به طول انجامید، (۱۱۴۹ - ۱۱۵۵ ه. ق.) اشاره دارد.

<sup>۲</sup> - این رشته کوه که در جهت شمال و شمال شرقی شهرستان ایوان کشیده شده است بطول حدود ۳۰ کیلومتر و عرض متوسط ۶ کیلومتر و به کوه مانشت هم متصل می‌شود و بلندترین نقطه‌ی آن ۲۳۰۴ متر است (سعید پرهیزکاری و مجید پرهیزکاری، ۱۳۸۲: ۲۹)

<sup>۳</sup> - که‌یکم: که‌یکف، که‌یکوو (ف) درختچه افرا

<sup>۴</sup> فی وه‌ی (ف) درخت بید

بعد از آنکه میرزا (پسر خان منصور) به طور اتفاقی توسط پدرش کشته می‌شود، خان در سوگ وی زبان به شعر می‌گشاید و به سرزنش بهار می‌پردازد:

وهار خه‌وهر له مردن میرزام نیاشتی      سپای گولانت وه تهرتیب کاشتی  
گول و گولباخی، شه‌وپه‌ر و شه‌و‌بوو<sup>۱</sup>      ههر چوار په‌ی ری من هاوردی نه‌و سوو  
که‌پوو<sup>۲</sup> مه‌خوه‌نی وه بی چاره‌وه      دهم مه‌ده‌ی له فه‌سل نه‌و به‌ه‌اره‌وه

(همان: ۱۲۹)

در بیشتر تصاویر شعر گردی، از عناصری سخن به میان آمده که در زندگی شاعر و مخاطبان جاری بوده و بر خلاف شعر غنایی فارسی که سرشار از تشبیهات رایج و کلیشه‌ای از قبیل: تشبیه زلف به کمند، ابرو به کمان و... است، در شعر گردی که آفاقی است و در زمینه‌های انفسی کمتر بروز یافته است، این-گونه تصاویر معمول نبوده و اکثر صورت‌ها، عناصر و پدیده‌های طبیعی است (بهادری، ۱۳۸۵: ۶۰). شاکه در جواب خان منصور، نغمه (که‌پوو) را ناله‌ای می‌داند که از شدت غم و اندوه بر سر خود می‌زند و مرگ را همراه همیشگی انسان معرفی می‌کند:

یه که‌پوو نیه بول‌ه‌وه‌سیگه      خاک و گهرد و تووز له نه‌فه‌سی گه  
یه‌یشه جوور ئیمه‌ها وه‌چوول‌ه‌وه      له ته‌نگی مه‌ده‌ی وه که‌پوله‌وه<sup>۳</sup>  
که‌پوو یه‌کیگه‌ها له ئیلاخان      نه‌غمه مه‌خوه‌نی ههر سوو له زاخان  
نه‌وتول نه‌مامی بونه له چه‌من      مهرده‌ن‌ها پیمان چه‌من وه‌چه‌من

(همان: ۱۳۰ ۱۲۹)

یکی دیگر از پسران خان به نام شاهان از دنیا می‌رود و خان خطاب به شاکه می‌گوید که شاهان کجاست؟ شاکه برای تسلای خان یکی از زیباترین و طولانی‌ترین قصاید خود را به نظم درمی‌آورد، وی برای آرامش خان فرزند مرده، او را متوجه پادشاهانی می‌سازد که دنیا به آنها وفا ننموده و از این دنیا رفته‌اند:

خ( شاکه شاهان کوو؟ شاکه شاهان کوو؟      ش) خان تا فکره‌وه که! پادشاهان کوو؟

...

تا تو فکره‌وه که نام ناوهران کوو؟      بیخ و بنچینه‌ی په‌یخ‌مه‌بران کوو؟

حه‌زرت سوله‌یمان صاحب نگین کوو؟      چه‌نی موخته‌هد ستوون دین کوو؟

...

<sup>۱</sup> - دو نوع گل

<sup>۲</sup> - پرندهای که در فصل بهار آواز می‌خوانند

<sup>۳</sup> - که‌پول: که‌پوولک، سهر (ف) کله، سر

موحه‌مه‌د و مو نور لایه‌زاله‌وه  
عه‌لی و مو دول‌دول و زولفه‌قاره‌وه  
سوله‌ییمان و مو حوکم جن و ماروه  
هووشه‌نگ و مو سپای بیشماروه

(همان: ۱۳۳-۱۳۱)

وی برای آرامش خان، افراد صاحب قدرتی را بر می‌شمارد که هیچ کدام زندگی جاوید نیافته‌اند و سرانجام دنیا را ترک کرده‌اند؛ اسکندر، فریدون رستم، ضحاک، هوشنگ، نادر و... اکنون کجایند؟ وی در ادامه بیان رسم روزگار، قسمتی از طبیعت را در اشعار خود به کار می‌برد که مناسب این مضمون باشد و بنا به مقتضای حال، کارکردی مناسب به طبیعت در اشعار خود می‌بخشد. او سرعت گذر این افراد را به بادی تشبیه می‌کند و خود را که از این قافله بر جای مانده است و به درختی پیر و فرسوده شباهت می‌دهد، اما در این حد اکتفا نمی‌نماید و خود را بازی پیر می‌داند که علیل و ناتوان گشته و قدرت صید خود را از دست داده است، از جوانی اش یاد می‌کند که به هم‌چون بازی سفید تیز و آماده بوده و اکنون هم‌چون مرغابی‌ای است که از دست شاهینی فرار کرده باشد و پر و بال فرو ریخته‌اش در کنار بر که‌ها بر جای مانده است:

یه‌ک یه‌ک و یه‌ردن<sup>۱</sup> چو بای هالان  
یه‌ک یه‌ک و یه‌ردن وینه‌ی به‌زم سور  
نه‌وسا چو شاباز مه‌دام وه گهلدا  
یه‌مه<sup>۲</sup> چو سه‌ر سه‌وز شاهین پووس که‌نه  
من چو پیره دار فهرسووده‌ی سالان  
من مه‌نم چو باز کونه‌ی هوچ مه‌گیر  
ههر گه‌لی مه‌یا وه هه‌زار پهل دا  
پهر و پووم له ده‌ور گلالان مه‌نه

پیووش و بنوش، دنیا خاره‌ته‌ن  
یاران، که‌س دیه‌ که‌س نه‌مرده‌ بوو  
ئاخر، سه‌ره نجم، مردن چاره‌ته‌ن  
فه‌له‌ک پ‌خنه‌ی مهرگ لیش نه‌کرده‌ بوو

ههم که‌س نه‌مانوو له ده‌ور فانی  
نه‌رووسهم نه‌زال نه‌که‌ی کیانی<sup>۳</sup>

(همان: ۱۳۸-۱۳۴)

بعد از آن که خان منصور از دنیا می‌رود، شاکه در سوگ یار همیشگی خود ابیاتی را به نظم در می‌آورد که طبیعت در آن جلوه‌ای به تمام دارد، وی از بهار می‌خواهد تا عهدی ببینند که دیگر رخت سبز بر باغ‌ها نپوشاند و گل‌هایش را هم‌چون خیمه‌خان‌ها نکارد:

نه‌و به‌هار نو، نه‌و به‌هار نو  
فه‌سل هه‌وای خو‌هش نه‌و به‌هار نو

<sup>۱</sup> - ویه‌ردن: گوزم‌ه‌یشن، له په‌هله‌وی wîlarten ویتارت‌ه‌ن) نوسریاس (ف) گزشتن، در پهلوی (ویتارت‌ن) نوشته شده است.

<sup>۲</sup> - اکنون

<sup>۳</sup> - پادشاه پادشاهان

به<sup>۱</sup> عهیدی<sup>۲</sup> بکهیم هه نی<sup>۳</sup> ئیمه و تو  
 تو مه پووش کالای ئه خزمر له باخان  
 سوو نه که ی له و مر ئه ئه چناران  
 نه و ده مهشاده ی سهولان چه من  
 هه له ت<sup>۴</sup> هه له تان شیر سهر دوشان  
 چو خهواس بینای مه کیشی ئه و سهر  
 جوواهر به خشی و مو دامانه وه  
 در ادامه از بهار می خواهد که «که پوو» را اندوهناک و بلبل را خاموش و درختان سبز را سیاه پوش گرداند:

که پوو کهم دماخ و بولبول بی هووش بوو  
 که پوو تو مهنیش ئه و کهل<sup>۱</sup> داران  
 مهر تو نیه زانی خان مه سوره مردمن  
 سپس هم چون ادباء و شعرای سایر ملل، به کوه پناه می برد تا کوه ها نیز در غم او شریک شوند و از ماتشت کوه و بانکول می خواهد تا رختی سیاه بر تن کنند:

مانیشیت بپووشی بهرگی له مه چیر<sup>۶</sup>  
 بانکول بپووشی بهرگی له دهوار

ئه را خان مه نسور نیه تیه ی وه نه چیر  
 ئه را خان مه نسور نیه تیه ی وه شکار

۱ - بهو bew (ف) یا

۲ - عهد، پیمان

۳ - هه نی: (۱) دوواره (۲) ههیره نگه (ف) (۱) دوپاره (۲) هم اکنون

۴ - سهویل suweyl ناساره یکه (ف) ستاره ای در صورت فلکی سفینه یا کشتی است که بر لنگر آن قرار دارد و از درخشان ترین ستارگان به شمار می رود اما در همه ی اوقات دید نمی شود و ستاره پاییز است. سهیل را به یمن منسوب می دارند و این نسبت را افسانه های پدید آمده است که بر طبق آن میان او و جبار یا جوزا، نزاعی در گرفت، سهیل پشت جبار را شکست و به سوی یمن گریخت و از دو خواهد او، یعنی شعرای یمانی و شعرای شامی، شعرای یمانی در پی او رفت و شعرای شامی در جای خود، در شام ماند و در فراق آن دو، چندان گریست که نایبنا شد بنابراین افسانه های دیگر، سهیل با جبار بود و در یمن اسباب معاش مردم را به پنهان باج به غارت می برد و حق تعالی به سزای این زشتکاری او را به صورت ستاره مسخ کرد و بر آسمان هشتم برد. از همین رو در روایتی منقول از پیامبر (ص) سهیل جزء منسوخ است (ابن منظور، ۱۴۱۴ ج ۱: ۳۵۰).

۵ - هه له ت: (۱) بیوان بی ئاو و هاله کهو (۲) بهرزی بی ئاو، له فرانسه ی (haut) وه مانای بهرزه و له لاتین (hiyland) وه مانای کوهستان بهرزه (ف) (۱) بیابان خشک با تپه های کوچک و سرخ رنگ (۲) بلندی بی آب و عطف، در فرانسوی (haut) به معنای بلند، نوک، قله و بالا و در لاتین (hiyland) به سرزمین کوهستانی و بلند گویند.

۶ - کهل: تهره ک، فاق (ف) شکاف

۷ - مه چیر: هه چیر (ف) نخ، تار

گریزی به خاطرات شکار در این کوه های می‌زند و سپس آهی سرد بر می‌آورد که ابله آن کسی است که به این دنیا دل ببندد:

یه شون ژیر دهم نه‌وه نیشانه	هیمان که‌له‌شان که‌له مه‌نانه
دنیا هوچ هوچ بی مایه	نه‌وله که‌سیگه وهی دنیا شایه
ئه‌وان لهو گنجه چه کردن حاصل	تاخر مردن بو، سه‌رمه‌نان نه‌و گل

(همان: ۱۴۸۱۴۶)

### ۳-۳- توصیف بهار:

همان‌گونه که پیش‌تر گفتیم، شاکه و خان منصور، در بیشتر ابیات خود از طبیعت برای مضامین مختلفی استفاده نموده‌اند و کمتر دیده می‌شود که این دو شاعر به توصیف طبیعت در چهار فصل آن بپردازند. اما با این وجود، در پاره‌ای از ابیات به توصیف طبیعت در فصل بهار پرداخته‌اند که هدف آنان تنها به تصویر کشیدن زیبایی‌های فصل بهار یا زندگی در آغوش طبیعت و کوهستان ایلام است. خان منصور در قصیده‌ی «وه‌هارانه» در مقام نقاشی بر می‌آید که با شعر خود تابلوئی از فصل بهار را ترسیم می‌نماید، تصویری که در آن انواع رنگ‌ها دیده می‌شوند و هر پرنده‌ای به نوعی نغمه‌سرایی می‌کند، درختان سبز می‌شوند و بلبل و کبوتر آواز سر می‌دهند:

وه‌هار وه‌و خه‌یمه‌ی رهن‌گای رهن‌گه‌وه	هه‌ر مه‌لی سازی گرت وه‌ه چه‌نگه‌وه
وه‌هار هان‌گه‌و چو حاکم نوو	سیا دره‌ختان کرد وه‌ه سه‌وزه‌و چوو
بولبول له‌چه‌مه‌ن، که‌و له‌ن‌ساران	ئه‌و یه‌ک مه‌چرن <sup>۱</sup> په‌وزه‌ی وه‌هاران

(همان: ۴۷)

در ادامه در قالب تشبیه مرکب، هیأت تالژو رنگ‌های مختلف از بلندی‌های کوهستان را در فصل بهار به هیأت عروسی که از خانه پدری باز می‌گردد، تشبیه نموده است:

رنگ رنگ مه‌گروه‌سی هه‌ر سوو له‌کلوان<sup>۲</sup> وینه‌ی عه‌روسی دایووگ له‌باوان  
و خطاب به شاکه، ازدحام گل‌های بهاری را که بر پیرامون تخته سنگ‌ها با گردنی مایل به هم روی آورده‌اند، به خیمه‌ای تشبیه می‌کند و طلسم باد جنوبی موسوم به باد دبور را که نشانه ناامیدی است، با ورود به فصل بهار، باطل شده می‌بیند:

شاکه سه‌ر تیه‌تان وه‌ه خه‌یمه‌ی گول بو

تلسم توفان زه‌لان<sup>۳</sup> باتل بو (همان)

<sup>۱</sup> - چرین: (۱) ده‌نگ کردن، له‌ئه‌وستا (Çerîteo چهریت‌ه‌و) وه‌مانای ده‌نگ کرده (۲) خوه‌نین (گورانی چرین) (ف) صدا کردن، در اوستا (چریتو) به معنای صدا زدن است (۳) خواندن (آواز خواندن)

<sup>۲</sup> - کلوان: (۱) کویه (۲) سه‌ر کلوان (ف) (۱) کوهساران<sup>۲</sup> ستیغ کوه

<sup>۳</sup> - زه‌لان: وای ریز شه‌مال (ف) باد جنوبی، باد دبور که نشانه ناامیدی و نرسیدن به اهداف متعالی است.

<sup>۴</sup> - مینگه: مالگه، ماله کینی ک‌ئه‌رای زمسان درس‌که‌ن، زمیه (ف) خانه موقتی که برای زمستان سازند و در آن زندگی کنند یا هنگام کوچ موقتاً در آنجا سکنی گزینند.

قصیده «مینگی نوو» قصیده‌ای است که در آن زندگی به طور سنتی و کوچ نشینی در کوهستان بر زندگی شهری ترجیح داده شده است و به همین منظور برخی از عناصر طبیعی و کوهستان‌های موجود در ایلام برشمرده شده است:

خودا بهی وه پید ههر روژ مینگی نوو      قاره‌ی کورپه وهرک<sup>۱</sup>، شاقه‌ی<sup>۲</sup> کمو له کوو  
 خودا بهی وه پید بیره له گیش      ناوه‌گه‌ی «سیه چهل»<sup>۳</sup> سهردی پای «مانیش»<sup>۴</sup>  
 مانیش وه فه‌دای به‌رزی هه‌وادم      قیقه‌ی نازاران ههر سوو له یادم  
 خودا بهی وه یید له ئاله‌م ئه‌و دهر      مینگه بان سه‌راوو کیه‌نی زهر که‌مهر (همان: ۴۹)  
 و در ادامه زندگی در کوه‌های مانشت و در زیر سیاه چادر و سایه‌ی درخت ییلاق و چیت را نوعی زندگی ایده آل و مطلوب خود معرفی می‌کند و آن را بر هر چیزی ترجیح می‌دهد:  
 تهرمه‌سیر تهرمه‌نیشتن به‌تاله      مانیش کوو خاسه وه‌فری خال خاله  
 سیامال خاسه خودا بهی وه پیت      سای دار ئیلاخ وه دل خوه‌شی بای چیت<sup>۵</sup>  
 بنیشی له سای دیواخان ویت<sup>۶</sup>      روژی سه‌د هاوکوپ<sup>۷</sup> سه‌لام که‌ی وه‌لیت  
 (همان: ۵۱)

### ۳-۴- مناجات:

شاکه و خان منصور با مشاهده پدیده‌های طبیعی و تغییر و تحول طبیعت به قدرت الهی پی می‌برند که تنها با اراده و قدرت وی این تحولات صورت می‌پذیرد و سپس ضمن ابیاتی به شکر و سپاس خدائی چنین توانا و قادر می‌پردازند و با سرودن مصراع اول از سوی خان منصور، شاکه مصراع بعد را فی‌البداهه می‌سراید:

خ) شوکرانه‌م پید بوو بینای بان سه‌ر      ش) کووره گلالان<sup>۸</sup> لافاو گرته وهر  
 خ) شوکرانه‌م پید بوو که‌س سر نه‌زانا      ش) سفید پهر<sup>۹</sup> له رو سه‌ره‌مین شانان<sup>۱</sup>  
 (همان: ۴۵)

۱- وهرک: به‌رخ، له مازندران «وهره» و له گیلکه‌ی «وبرا» نوشن (ف) بره‌گوسفن، در مازندران «وهره» و در گیلکی «وبرا» می‌گویند.

۲- شاقان: دهنگ که‌و (ف) خواندن کیک

۳- سیه چهل: کیه‌نیگه له ئیلام (ف) چشمه‌ای معروف در ایلام

۴- مانشت: مرتفع‌ترین کوه منطقه است، با ارتفاع ۲۶۵۲ متر در بیشتر ایام سال پوشیده از برف است (سعید پرهیزکاری و مجید پرهیزکاری، ۱۳۸۲: ۳۵)

۵- چیت: چیخ، له هندی «چیت» نوشن (ف) چیت، در هندی نیز چیت گویند

۶- ویت: خوده (ف) خودت

۷- دوست، رفیق

۸- گلال: کوور دهره، دهره‌ون (ف) درّه

۹- منظور برف است

این دو شاعر، گل «که‌ل مه‌س» را که بدون بارش قطره‌ای باران یا نمی در فصل پاییز می‌روید، از شگفتی‌های طبیعت می‌دانند که فقط با میل و اراده‌ی خداوند امکان پذیر است و این خود دلیلی است بر حمد و سپاس پروردگار:

(خ) شو کرانه‌م پید بوو هەر وەخت مەبێت هەس (خ) شو کرانه‌م پید بوو سایه‌قه‌ی <sup>۲</sup> نەسیم (خ) شو کرانه‌م پید بوو ئاو شەو ماسن (خ) شو کرانه‌م پید بوو ئە ی بار ئالهی (خ) ماهی ها وه بان گوردە ی نههنگی (خ) ئەو سەنگە ها بان تیخ فەرەنگی (خ) وه شەو مەسازوو میل سوو هانساو	(ش) وه بی نم سهونز که یگ گولان که‌ل مه‌س (ش) سەر تیه‌تان <sup>۳</sup> کردیه وه تلاو وه‌سیم (ش) ئاقلای عزرائیل به‌نی یایهم تاسن <sup>۴</sup> (ش) زه‌مین یه‌خ به‌ساس تا گاه ماهی (ش) نه‌هه‌نگ ها وه بان به‌ره‌ر سه‌نگی (ش) په‌یومه‌سه له بان زوان له‌نگی (ش) وه روژ مه‌تکی قه‌تره قه‌تره‌ی ئاو
--	--

(همان: ۴۶۴۵)

### نتیجه:

شاکه و خان منصور دو شاعر بزرگ «هام فەرد» ایلامی هستند که طبیعت زیبایی عروس زاگرس (ایلام) در شعر آنها تاثیر بسزایی بر جای گذاشته است. طبیعت در شعر این دو، نه فقط برای وصف طبیعت بلکه کارکردهای متفاوتی دارد، به طوری که بیشترین نقش آن را می‌توان در عاشقانه‌های آنها مشاهده نمود. این دو شاعر، با به کارگیری عناصر مختلف طبیعت در قالب تشبیهات و استعارات زیبایی توانسته‌اند که زیبایی طبیعت را در معشوق خود بیابند و دیگر بار با مشاهده‌ی طبیعت به قدرت خداوند، پی برده و به حمد و سپاس خدایی چنین توانا پرداخته‌اند. علاوه بر آن، بازتاب طبیعت در مرثیه‌های آنها نیز به وضوح به چشم می‌خورد و گاهی دیگر در مقام نقاشی ماهر، به ترسیم چشمه‌ها، کوهستان‌ها، گل‌ها و دیگر زیبایی‌های منطقه پرداخته‌اند.

<sup>۱</sup> - شانای: په‌خش کرد (ف) افشانده

<sup>۲</sup> - سایه‌قه: ئە‌صماسه (ف) سرما ریزه

<sup>۳</sup> - تیه‌ت: ئە‌صه‌سان (ف) سنگ بزرگ و صاف

<sup>۴</sup> - تاسان: خنکان (ف) خفه کردن



**منابع**

۱. ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۴۱۴) **لسان العرب**، جلد ۱۱، چاپ سوم، بیروت، دار صادر.
۲. بهادری، محمد جلیل (۱۳۸۵) **لیسک زهرین (بررسی محتوایی ساختاری شعر کردی ایلام)**، چاپ اول، ایلام، انتشارات رامن.
۳. بهار، محمد تقی (۱۳۸۶) **سبک شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی**، جلد اول چاپ دوم، تهران، انتشارات زوار.
۴. پرهیزکاری، سعید و پرهیزکاری، مجید (۱۳۸۲) **در مسیر گنگیر «جغرافیای طبیعی ایوان غرب»**، چاپ اول، تهران، انتشارات عابد.
۵. جلیلیان، عباس (۱۳۸۵) **فرهنگ باشور «کردی - کردی - فارسی»**، چاپ اول، تهران، انتشارات پرسمان.
۶. خسرو جاف (۲۰۰۵) **الر کرد ام لر**، ترجمه محمد البدی، الطبعة الاولى، اربیل، نشر ئاراس (ترجمه فارسی این کتاب توسط نگارندگان مقاله در دست چاپ است).
۷. دانشگر، احمد، **دیوان حافظ**، چاپ اول، انتشارات حافظ نوین.
۸. درخشنده، محمد (۱۳۷۳) **«عروس زاگرس»**، چاپ اول، انتشارات پیام.
۹. زندی، هیوا (۲۰۰۷) **مقترح للکتابه باللهجه الفیلیه**، چاپ دوم، کردستان عراق، انتشارات ئاراس.
۱۰. سهراب نژاد، علی محمد (۱۳۷۹) **دیوان اشعار و زندگینامه‌ی شاکه و خان منصور**، چاپ اول، ایلام، انتشارات گویش.
۱۱. غضنفری، اسفندیار (۱۳۷۸) **گلزار ادب لرستان**، چاپ اول، تهران، انتشارات مفاهیم.
۱۲. قاسمی محمد علی و علیرضا خانی (۱۳۷۹) **دیوان اشعار شاکه و خان منصور**، چاپ اول، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.
۱۳. محمدی، آیت الله (۱۳۷۹) **جغرافیای تاریخی ایوان غرب**، قم، انتشارات مولف.

## بررسی جنبه‌های داستانی - حماسی هفت لشکر و پیوند آن با عناصر طبیعی و غیرطبیعی

دکتر وحید مبارک \*

توران محمدی \*\*

### چکیده:

ادبیات کُردی امروز وارث یک ادبیات کهن شفاهی است که قرن‌ها در بین کُرد زبانان رواج داشته است. این ادبیات دیرینه که دورنمایی از ادبیات و زبان اوستایی و مادی و پهلوی است و بیشتر واژه‌های آن با زبان پارسی باستان و اوستا و پهلوی هماهنگ است و پیوستگی و هماهنگی آن قابل انکار نیست (صفی زاده، ۱۳۷۵، ۶۰۸ و ۶۰۹) ریشه در شیوه زندگی مردم کُرد در کُردستان دارد که به سده‌های قبل از ظهور اسلام برمی‌گردد. زبان کُردی یکی از زیرشاخه‌های زبان هند و ایرانی از خانواده هند و اروپایی محسوب می‌شود و امروزه اشعار و سروده‌های بسیاری از این زبان به جا مانده است؛ از جمله: «رستم نامه و هفت لشکر» که یکی از مجموعه اثر «شاهنامه کُردی» می‌باشد. این اثر را «سرهنگ الماس خان کندوله‌ای» شاعر قرن سیزدهم هجری در عهد «نادرشاه» و به زبان کُردی جنوبی اورامی در بخش حماسه پهلوانی به رشته نظم درآورده است. «منظومه‌ی هفت لشکر» کتابی است که ماجرای هفت مرتبه لشکر کشی ایرانیان به توران، با حضور تمامی خاندان رستم است (ستوده، ۱۳۷۴: ۲۵۰). ماجرای حماسی پهلوانی، با رعایت شاخصه‌های حماسی و در قالب حماسه‌ی مصنوع است. این اثر که در آن از «هفت خان جهانپخش» برای یافتن رخس نام می‌برد، بسیار گیرا و جذاب است. ما در این مقاله برآنیم که کتاب هفت لشکر الماس خان کندوله‌ای را براساس جنبه‌های داستانی - حماسی و پیوند آن با عناصر طبیعی و غیر طبیعی مورد بررسی قرار دهیم. **واژه‌های کلیدی:** داستانی، حماسی، عناصر طبیعی و غیرطبیعی، هفت لشکر الماس خان کندوله‌ای.

\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

حماسه، پهلوانی‌ها و شرح رزم‌ها و دلاوری‌های بزرگان یک ملت برای تحقق ایده‌ها و آرمان‌های ملی کشور خویش است؛ بنا به گفته دکتر ذبیح الله صفا «حماسه، تجلی گاه تمدن یا قسمتی از تمدن یک ملت در لحظه‌ای است که به وجود می‌آید یا در حال وجود یافتن است» (صفا، ۱۳۸۴، ۱۰).

حماسه در سرشت و ساختار، از اسطوره جدا نیست و بیگانه با ساختار و زبان و منطق اسطوره هرگز نمی‌تواند آشنای حماسه باشد و حماسه را آنچنان که می‌سزد، دریابد (کزازی، ۱۳۷۰، ۲). حماسه، زاده‌ی اسطوره است و عبارت است از اشعاری روایی درباره‌ی رفتار و کردار پهلوانان به صورت پیوند با عناصر طبیعی و غیرطبیعی. حماسه شعری است غیر شخصی، بی‌طرفانه و دراماتیک. مهم‌ترین خواست آن نقل داستان است. روی سخن او با سرور یا بخشنده‌ای نیست، بلکه تنها، کامل و مستقیم برای خود است و اشخاص ویژه خود را می‌آفریند با محیط و رفتار آنها. در حماسه بی‌طرفی درام‌آسا در سخن گفتن اشخاص داستان نیز دیده می‌شود. در همه‌ی حماسه‌ها سخن‌گویی پهلوانان وجود دارد که حتی جزو پاره‌های درخشان داستان به شمار می‌رود (خالقی مطلق، ۱۳۸۶، صص ۲۳ و ۲۴).

الماس‌خان کندوله‌ایی از جمله حماسه سرایان کُردزبان می‌باشد که مجموعه‌ی شاهنامه‌گردی را به زبان شیوا و رسای کُردی اورامی (گورانی) به رشته نظم کشیده است. از جمله آثارش هفت لشکر است که یک منظومه‌ی ۴۴۶۰ بیتی می‌باشد. در این منظومه، شاعر عناصر حماسه را به خوبی در اشعارش نمایان کرده است. به گونه‌ای که مخاطبین کُرد زبان، به خاطر علاقه‌ی وافری که به سروده‌هایش دارند آنها را سینه به سینه حفظ کرده و برای نوادگان خود بازگو می‌کنند.

هفت‌لشکر قسمت پهلوانی شاهنامه الماس‌خان کندوله‌ایی می‌باشد که در آن شرح رزم‌ها و نبردهای پهلوانان ایرانی با پهلوانان تورانی برای حفظ اصالت و هویت میهنی خویش است. در هفت لشکر مانند دیگر حماسه‌های ملی جهان، چهارچوب و اصول حماسه به نحو احسن رعایت شده است به گونه‌ای که روح حماسی اشعارش مخاطب را درگیر بزم‌ها و رزم‌هایش می‌کند.

آغاز داستان که یکی از اصول حماسه است که با گفتگوی افراسیاب و پیران آغاز می‌شود و بنا بر روح شعر حماسی افراسیاب از نبردهای دیگر علیه ایران صحبت می‌کند و خواهان تشویق وزیر خویش پیران برای مبادرت به انجام این لشکرکشی است.

وصف‌ها در «هفت لشکر» قوی و بی‌نظیرند. شاعر به خوبی از عهده‌ی توصیف مجالس رزم و بزم و توصیف شب و روز و ... برآمده است. جنگ‌های تن‌به‌تن را موشکافانه همراه با جزئیاتش شرح می‌دهد، جنگ‌ها و لشکرکشی‌ها در کتاب مذکور، برنامه‌ریزی و حساب شده‌اند. با خنجر و شمشیر و کمند و گوبال و گرز همدیگر را در هم می‌کوبند. پهلوان از هر وسیله‌ای در جای خود بهره می‌جوید، جنگ با آلات، قانون خاصی دارد. بعد از استفاده از سلاح‌های متفاوت در نهایت پهلوانان متوسل به کشتی گرفتن می‌شوند.

در این منظومه، پهلوانان سپاه ایران و توران بعد از مبارزات روزانه‌ی خود شبانه‌گام به مراسم بزم و پایکوبی و تناول شراب و کباب می‌پردازند. هر کدام از پهلوانان به یک نوع از سلاح معروفند مثلاً تیمور به کمان، بهرام به تبر، رستم به گرز، زرداد به اره و....

پهلوانان همگی اصالت و عرق ایرانی دارند، حتی تیمور و بهرام و پلنگینه پوش که مدت‌های مدید به کین‌خواهی با سپاه "کیخسرو"، مبارزه می‌کنند در نهایت هویتشان شناخته می‌شود و ایرانی بودنشان هویدا می‌شود. تمام پهلوانان، چه ایرانی و تورانی چه بلغاری و چینی همگی از قدرت و شجاعت فراوانی برخوردارند، به گونه‌ای که یک تن آن‌ها می‌تواند به تنهایی با یک لشکر مبارزه کند و آنها را شکست دهد. پهلوانان ایرانی به حيله‌ای چون جادو متصل نمی‌شوند اما دشمنان ایران از سحر و ساحری و جادو بهره می‌گیرند. تمام عوامل منفی ماوراء الطبیعه برضد ایرانیان به هم متصل می‌شوند. مثلاً دستی که از میان ابرهای بیرون می‌آید و رستم یک دست را از چنگ رستم می‌رهاند.

هنگام جنگ آلات موسیقی مخصوص نواخته می‌شود. حس انتقام نیز از جمله انگیزه‌های میدان‌های نبرد است.

شیوه حدیث نفس در اشعار حماسی "الماس‌خان" که پهلوان بخش بزرگی از سرگذشت خود را خود نقل می‌کند پهلوان سخن می‌گوید و شاعر سکوت می‌کند. در این گفتگوها شاعر بی‌طرف ولی در پرداخت و پردازش صحنه فعال و یکه سوار میدان است.

به طور مثال در این ابیات که رستم طی یک خواب، حقایق بهرام تبردار و تیمور شوخ کمان برایش آشکار شد به گفتگو با پدرش زال می‌نشیند و او را از حقایق آگاه می‌کند:

پیر وات پیلتن چیشنه زاری و شین / پهی چیشنه وهی تهور مهریزی ئه‌سرین<sup>۱</sup> (بیت ۱۱۱۶)

نه‌گهر نه بهرام دل ریش پیتن / مژده بدهره نه‌ولاد ویتن (بیت ۱۱۱۷)

نه‌بیره‌ی دهستان نه‌ولاد سامهن / هوریزه نه‌خوا نديات وه‌کامن (بیت ۱۱۱۸)

(یعنی: پیر سفیدپوش به رستم گفت برای چه این‌گونه اشک می‌ریزی. از بهرام آزرده و رنجور شده‌ای

به تو مژده می‌دهم که فرزند خودت است و نبیره‌ی دستان و از اولادان سام است

از خواب برخیز که دنیا به کامت است).

"الماس‌خان کندوله‌ای" که پیرو خط مشی حماسه سرای بزرگ ایران‌شهر می‌باشد مانند او عادات را بر هم می‌زند و از ترکیب آنها با عوامل غیرطبیعی واقع‌هایی جدید می‌آفریند از نمودهای برجسته‌ی عناصر داستانی - حماسی در اشعار حماسه‌سرای کرد این عناصر می‌باشند:

۱- نام پوشی پهلوان حماسه از هم‌آورد خود:

از اعتقادات جادویی اقوام کهن این بود که اسم معرف کامل مسمی است و اگر کسی اسم کسی را بداند بدین معنا است که او را به درستی می‌شناسد و بر او تسلط کامل دارد. (شمیسا: ۵۲) در نبردهای

<sup>۱</sup> اشعار درج شده طبق منبع با شیوه نوشتار فارسی می‌باشد.

شاهنامه‌ی گُردی نیز چنین است، "قهرمان" نام خود را بر حریف آشکار نمی‌کند زیرا آشکار کردن نام برابر است با تسلط و چیرگی حریف بر او. از نمونه‌های این نام پوشی داستان پلنگینه پوش است که نام خود را از بهرام پنهان می‌کند:

واتش نهی دلیر هورزه هورزه دم / نهر تو خه لاس بیت نه مه‌ره که‌ی غم (ب ۱۱۶۰)  
 نه‌وسا وه گه‌زاف ویت بکه‌ر وه مه‌رد / وه‌رنه چه لایق وه تو حه‌رف سه‌رد (ب ۱۱۶۱)  
 نام نیشانت بواچه وه‌نهم / نه‌و دما حه‌مله باوهره په‌نهم (ب ۱۱۶۲)

نه ژیر نه‌قاب ویت که‌رده‌ن پیوار / نه‌بیره‌ی کینی بکه‌ره نیزهار (ب ۱۱۶۳)  
 پلنگینه پوش ده‌ست دا وه شمشیر / روینان وه‌ههم وینه‌ی نه‌ره شیر (ب ۱۱۶۵)  
 بهرام گفت ای دلیر هرزه گفتار، اگر از این معرکه نجات بیایی، خود را به گزاف و دروغ پهلوان می‌نامی و الا تو چه ارزشی داری حتی این حرفهای مایوس‌کننده را بشنوی.  
 نام و نشانت را به من بگو، سپس به من حمله آور.

خود را در زیر نقاب پنهان کرده‌ای بگو نبیره چه کسی هستی.  
 و پلنگینه پوش بدون توجه به سوال او جنگ را شروع کرد.  
 و هم چنین هنگام مقابله کردن رستم با بهرام، رستم نام و نسب را می‌پرسد ولی بهرام نام خود را کتمان می‌کند (ن.ک: بیت ۱۳۲۹ تا ۱۳۳۴)

البته در بعضی از رزم‌ها در هفت‌لشکر، قهرمانان برای همدیگر آشکارا افشای نام می‌کنند و نام خویش را به هم‌اورد می‌گویند. مثل رزم بهرام تبردار با برزو؛ هنگامی که بهرام نسب برزو را می‌پرسد:  
 واتش نهی دلیر نیرانی زه‌مین / نام تو چی‌شنه نامانی په‌ی کین (ب ۱۰۷۴)  
 نه‌سلت چه که‌سه‌ن تو جه کامانی / که‌سی تو کیاست یا ویت نه‌مانی (ب ۱۰۷۵)  
 نابا و نه‌جداد ویت بواچه وه‌راست / نه‌و رو په‌ری جه‌نگ تو تاواتم واست (ب ۱۰۷۶)  
 برزو جواب داد وه له‌فز شیرین / واتش نهی شاه بلغاری زه‌مین (ب ۱۰۷۷)  
 نامیم برزوون تایفه‌ی جه‌مشید / عه‌به‌س مه‌کری تو ویت ناؤمید (ب ۱۰۷۸)  
 گفت: ای دلیر ایران زمین نام تو چیست که با این خشمناکی به جنگ آمده‌ای  
 اصل تو کیست یا چه کسی تو را فرستاده است. آبا و اجدادت را معرفی کن زیرا آرزوی جنگ با تو را دارم.

برزو با لفظی دلنشین جواب داد ای شاه بلغاری زمین من برزو از طایفه‌ی جمشید هستم بیهوده خود را ناامید می‌کنی. (یقیناً از من شکست می‌خوری)

یا در جنگ قطران با جهانبخش که وقتی جهانبخش از اصل و نسب قطران می‌پرسد او می‌گوید:  
 مه‌گه‌ر نه‌شنه‌فتی نام من لی وه‌ر / مواچان وه سه‌ره‌نگان یه‌کسر (ب ۱۳۹۰)  
 بابه‌و من وه ده‌ست رو‌سته‌م هه‌لاکه‌ن / ئیسه جه دنیا نه‌سیر خاکه‌ن (ب ۱۳۹۱)

تمام پهی قه‌ساس بابهو ویم / پهی چیش وهی ده‌ستور تو نامای نه ریم (ب ۱۳۹۲)  
 قطران در جواب گفت مگر نام مرا از این پیش نشنیده‌ای؟ زیرا تمام سرهنگان نام مرا بر زبان دارند.<sup>۱</sup>  
 پدر من به دست رستم هلاک شده‌است (قطران زندگی) و اکنون اسیر خاک است.  
 اکنون برای قصاص آمده‌ام و تو چرا بر سر راه من قرار گرفته‌ای.  
 این صراحت‌گویی در نام نسب خود روشی است برای تضعیف روحیه هم‌نبرد. البته غالباً در زمانی که  
 دوهم‌اورد باید از نام هم آگاه شوند و اگر به هم معرفی نشوند، کتمان نام صورت می‌گیرد و این نقش  
 تعیین‌کننده‌ایی در حماسه دارد.

### ۲- جنگاوری و شهسواری پهلوانان شاهنامه:

در حماسه، پهلوانان دلیر، زورمند و سلحشورند که در مبارزه با قدرترین حریف خویش بیم و هراس  
 ندارند و از رجز خوانی‌های حریف باکی ندارند، به طور مثال هنگام نبرد زال زرهانی با دیوهای که از  
 طرف افراسیاب به میدان آمده‌است که زال بدون ترس وارد میدان می‌شود:  
 دیو واتش وه زال ئه‌رئ پیره‌مهر / عه‌به‌س ئیراده پهی مه‌یدانت که‌رد (ب ۴۱۴۸)  
 زال زوو واتش ئه‌ی دیو به‌دره‌نگ / فراوان نه لام نه‌هه‌نگ و پله‌نگ (ب ۴۱۴۹)  
 هه‌رچه‌ند که سنم بالاته‌ر مشو / چوون نه‌هه‌نگ زورم زیاده‌تر میو (ب ۴۱۵۰)  
 سا که ئیدش وات زال ناموهر / هه‌وادا که‌مه‌ند پهی دیو کافه‌ر (ب ۴۱۵۱)  
 دیو به زال گفت: تو پیرمرد هستی و بیهوده اراده میدان نبرد کرده‌ای.  
 زال گفت: ای دیو بدذات نهنگ و پلنگ از من فرار می‌کنند.  
 زیرا هر چه که سنم زیاده‌تر می‌شود مثل نهنگ پرزورتر می‌شوم.  
 و زال تا این را گفت کمندش را به سمت دیو به هوا پرتاب کرد.

### ۳- رجز خوانی پهلوانان حماسه و به‌کارگیری زبان طنزآلود:

هنگام مقابله‌ی دو پهلوان در میدان نبرد هریک به نحوی درصدد تضعیف کردن روحیه‌ی حریف هستند  
 یکی از این شیوه‌ها رجز خوانی و لاف‌زنی قهرمانانه است. که با این حربه در تلاش است نیروی جهانی و  
 روحانی هم‌اوردش را تاراج کند و بر او دست یابد.  
 در نبرد رستم و بهرام هنگامی که بهرام سعی در تضعیف روحیه‌ی رستم دارد و او را مسخره می‌کند،  
 بهرام می‌گوید:

واتش: پیلته‌ن خاوه‌ن زور و زات / کوشنده‌ی دیوان ته‌مام سه‌ر به‌سات (ب ۱۳۳۱)  
 بو‌اچم په‌ریت بزانه یه‌قین / ئه‌سلم تایفه‌ی بلغاری زه‌مین (ب ۱۳۳۲)  
 وه عه‌زم و جه‌زم ئیمام و بلغار / باوه‌رم وه ده‌ست ئیرانی دیار (ب ۱۳۳۳)

<sup>۱</sup> - گویا در فضای داستان جهان‌بخش او را سریع می‌شناسد.

ترکستان خاپوور بکه‌رژم به‌ریاد / ویم یووم وه سالار هه‌ردوو وه دلشاد (ب ۱۳۳۴)  
ئهر زهریجی داری باوهر بنمانه / وه‌رنه وه بیچوون یه‌کتای زهمانه (ب ۱۳۳۵)  
ته‌همتن وینه یاهوهران یار / مه‌که‌رووم دهر ساخ عهرسه کارزار (ب ۱۳۳۶)  
بهرام گفت ای پیلتن که صاحب زور و ذات هستی و کشنده ی تمام دیوان هستی این را (با حالت طنز  
به او می‌گوید)  
به تو می‌گویم تا یقین داشته باشی که نژاد من از تورانی زمین است و با عزم استوار از بلغار آمده‌ام.  
تا ایران را به دست بیاورم و ترکستان را یکسر نابود کنم و خودم پادشاه هر دو کشور شوم.  
اگر ضربه‌ایی برای زدن داری، بزن، و گرنه به خداوند یکتا، قسم که تو را مثل یارانت زندانی می‌کنم و  
بر تو غالب می‌شوم.

#### ۴- خوراک شگفت‌انگیز پهلوانان:

در هفت لشکر خوراک پهلوانان متمایز است و در یک وعده دو گور را به سیخ می‌کشند، در خوان  
پنجم که جهانبخش برای رهایی رخس رفته‌است همراه گس‌تهم دو گور را به سیخ می‌کشد:  
دوو گوژ سه‌نگی ههر دو بود ستوور / کوشتن نه سه‌حرا وه تیر پرزورور (ب ۳۰۰۹)  
ئاگرئ نهو دهشت سه‌حرا فرووزان / چهند خه‌روار هیزم وه یه‌ک جار سووزان (ب ۳۰۱۰)  
لاشه ههر دوو گوژ که‌ردهن وه کو‌ئاو / ههر دو وه ته‌عجیل سه‌رنیان وه خاو (ب ۳۰۱۱)  
دو گور را به روش و آیین خود شکار کردند.  
و در آن دشت آتشی با چند خروار هیزم بر پا کردند.  
و لاشه‌ی هر دو گور را کباب کردند و با شتاب خوابیدند.

#### ۵- مافوق و غیرعادی بودن پهلوانان:

مافوق و ماوراء طبیعت بودن برای قهرمانان حماسه‌امری طبیعی است که اگر در حماسه قهرمانان این  
خصوصیت را دارا نباشند شگفت می‌نماید؛ مانند زور و قدرت فیزیکی زال هنگام مبارزه با دیو تورانی،  
تحمل نکردن وزن رستم توسط فیلان، با یک ضربه حریف را با اسبش تا کمر به خاک بردن و ....

#### ۶- پرشکوهی نامه‌های پهلوانان:

نامه‌هایی که پهلوانان دارند از هیبت و عظمت ویژه‌ایی بهره‌مند است. مثلاً فرامرز، رستم، سهراب،  
برزو، گیو، بهرام تبردار، تیمور شوخ کمان، گرگین، پیران، رستم یکدست، هومان، گلباد، فرنطوس گبر،  
هژبر بلا و طوس، افراسیاب، گودرز، فرهنگ ورمه.

#### ۷- غیرعادی بودن جانوران در حماسه:

رخش از جمله حیواناتی است که نمودی غیرعادی و خارق‌العاده دارد. حیوانی شگفت‌انگیز که مونس و  
یاور رستم در جنگ‌هایش است به طوری که در غیاب رخس به خاطر دزدیده شدنش توسط رستم یکدست

تا پیدا شدنش، رستم در هیچ جنگی شرکت نمی‌جوید و اگر رستم انسانی شگفت است پنجاه درصد شگفتی و نیرومندی او به واسطه‌ی رخس می‌باشد. در هفت لشکر رخس حیوانی زبان فهم و دارای احساس معرفی شده‌است:

ره‌خش که شنه‌فتش نام پیلته‌ن / شکوفا نه تهرح گول غونچه چه‌مه‌ن (ب ۳۴۳۸)  
یا اژدهاهای کوه پیکر که جثه‌ایی عظیم دارند، خروسا و پلنگان در هفت‌خان، رخس، اسب تیمور (گلرنگ) که مانند رخس توانی عجیب و شگفت انگیز دارد.

### ۸- نیروی شگفت‌انگیز گیاهان در حماسه:

گیاهی که به مهره کیخسرو معروف است از جمله گیاهانی می‌باشد که در هفت لشکر ویژگی شفا بخشی و دارویی دارد؛ هنگامی که جهانبخش بعد از گذراندن هفت‌خوان طاقت‌فرسا رخس را رهایی می‌بخشد و با تنی مجروح برمی‌گردد رستم از مهره "کیخسرو" بر اندام مجروحش می‌مالد و سپس زخم‌های او التیام می‌یابد که شاید همان هوم رازناک شاهنامه باشد که در اینجا اختصاص به "کیخسرو" دارد. بهر ناوهرد وه بهر مووره‌ی شاه خسرو / وه‌ستش نه تۆی شیر وه دهوان دوه (ب ۳۶۶۰)

مهره کیخسرو مالانه بده‌ن / راحت بی ئه‌عزای بور هونه‌رمه‌ن (ب ۳۶۶۱)

### ۹- وجود دیوان و غولان و نیروهای جادویی در حماسه:

نیروهای شگفت و جادویی در حماسه بسیار بارزاست. به طوری که جنبه‌ی فرا واقعیت حماسه توسط این نیرو برجسته‌تر می‌شود.

جهانبخش در هفت‌خوان خود برای یافتن رخس، در خوان اول هنگامی که به چشمه می‌رسد و آنجا را منزلگاهی خرم و سبز پر از لاله‌های رنگارنگ می‌بیند در کنار آنها ستوری را آویزان می‌یابد. و خوانی گسترده می‌بیند که پر از شیشه‌های شراب است در کنار آنها لوحی را می‌بیند که برخی طلسمات را برایش روشن کرده‌است. سپس دیوی را می‌بیند که به شکل پلنگی پدیدار شده‌است:

لوا بۆ گوڤه‌ی کانی و مهر غزار / دیش که پلنگی مه‌لعوون مردار (ب ۲۸۴۷)

مووش وینه‌ی دره‌فش به‌لکه زیاده‌تر / دهن‌دان چوون سندان په‌یک ئاهه‌نگه‌ر (ب ۲۸۴۸)

چه‌مان چوون مه‌شعل شه‌وان مه‌دروشا / چوون ره‌د وه‌هار دهر دم خروشا (ب ۲۸۴۹)

سپس جهانبخش در می‌یابد که این از پلنگ دیوان و غولان است و باید همانطور که در لوح برایش توضیح داده‌اند عمل کند.

یا درخوان سوم که جهانبخش با دیوان و غولانی به شکل خروس و شیر و اژدها روبه‌رو می‌شد و هرچه از آنها را که می‌کشت بیشتر پدیدار می‌شدند.

شیر بی وه بی‌گیان که‌فت نه‌رووی زهمین / بوینه قودره‌ت ره‌بولع‌اله‌مین (ب ۲۹۱۹)

هر قه‌تره خوونش تکیا وه زهمین / بهر ئاما یه‌ک شیر وه رووی قاروقین (ب ۲۹۲۰)



سارا و سهرزمین یه کسه بی وه شیر/ پؤشا رووی بسات وینهی سیا قیر (ب ۲۹۲۱)  
گه ردهن دهورادهور وه چنگال و چهنگ / سهرزمین پری نه شیر و پلهنگ (ب ۲۹۲۲)  
جهانبخش شیر را کشت و به قدرت رب العالمین هر قطره خونس که به زمین می ریخت.  
شیری از زمین بلند می شد و تمام سرزمین را شیران فرا می گرفتند و اطراف جهانبخش یل را می-  
گرفتند و با او مبارزه می کردند.

ایرانیان در تمام جنگ هایی که با تورانیان انجام می دهند به علت غالب بودن نیروی قهرمانان ایرانی،  
تورانی ها از نیروی دیوان برای نبرد با ایرانیان استفاده می کنند.  
مانند قرنطوس گبر و سایر دیوان که طی مبارزه در برابر قهرمانان ایرانی دوام نمی آورند.

#### ۱۰- رویارویی پهلوان حماسه با یک ضد قهرمان:

قهرمانان حماسه در تمام مراحل زندگی خویش با یک ضد قهرمان روبروست. رستم گاه با بهرام، یا  
تیمور، یا یاقوت پوش و لعل پوش، یا کوهکش، یا پلنگینه پوش روبروست. او حاضر است که ضد  
قهرمانش را حتی اگر سهراب باشد (که زنده شده است)، بکشد. در خطاب به بهرام هنگامی که نسب او را  
می پرسد و او از پاسخ گفتن سرباز می زند:

وه مهرگ سوهراب نؤچه نؤجوان / وه تاج خوسرؤ شهزادهی کیان (ب ۳۸۶۱)  
کوبومت وه زهمین وه تای تیناتاک / وه مهودای خه نجر مه کروومت هه لاک (ب ۳۸۶۲)  
ئر بیت وه سوهراب زنده بیت نؤدهم / وه مسری ئابداری مه شکاومت وه ههم (ب ۳۸۶۳)  
به مرگ سهراب که نوجوانی بود و به تاج خسرو شهزاده پادشاه قسم می خورم.  
که تو را بر زمین می زنم و با خنجر هلاکت می کنم.

و اگر تو تبدیل به سهراب بشوی و دوباره زنده شوی با شمشیر مصری سینهات را می شکافم.  
در هر رویاری و نبردی قهرمان درصدد است تا هویت پهلوانی خویش را حفظ کند، حاضر است حتی  
فرزندش را با شمشیر تیز بکشد اما مقام قهرمانی او دچار سقوط نشود. در تمام این مراحل قهرمان برآن  
است تا خلق و خوی قهرمانی اش را از خطر شکست و نابودی مصون بدارد. قهرمان با ضد قهرمانش  
شناخته می شود هر چه ضد قهرمان قدرتر و قویتر باشد قهرمان محبوبتر واقع می شود، برای این است  
که ضد قهرمان ها همگی قدرتی همسنگ قهرمانان حماسه دارند.

#### ۱۱- نامعلوم بودن سرزمین ها در حماسه:

یکی از خصائص منظومه حماسی، ابهام زمان و مکان در آنست، به عبارت دیگر منظومه حماسی در  
زمان و مکان محدود نیست، زیرا هر قدر صراحت زمان و مکان بیشتر باشد، صراحت و روشنی وقایع  
بیشتر است و در نتیجه وقایع داستانی و اساطیری به تاریخ نزدیکتر می شود و ارزش حماسی منظومه از  
میان می رود (صفا: ۱۲).

مثلاً هنگامی که "الماس خان کندوله‌ای" بهرام را بلغاری و تتاری معرفی می‌کند و بهرام از بلغار می‌آید تا ایران و ترکستان را تصرف کند، یا هنگامی که "کیخسرو" "افراسیاب" و "کرسئوز" را می‌کشد دستور می‌دهد تا آنها را در شهر تبریز خاک کنند، در حالی که میان تبریز تا توران فاصله هاست و به قیاس سایر شهرها و کشورها در هفت‌لشکر این چنین هستند.

### ۱۲- اغراق و مبالغه در حماسه:

اغراق<sup>۱</sup> و بزرگ‌نمایی از ویژگی‌های حماسه است. در قدرت و نیرو، میدان‌های نبرد و رزم‌ها بزرگ‌نمایی شگفت‌انگیزی به کار رفته‌است و همین باعث می‌شود که حماسه رنگ جلوه‌ی خاصی به خود بگیرد.

همین بزرگ‌نمایی‌هاست که اشتیاق حماسی را در وجود خواننده برمی‌انگیزاند. به شونده هیجان خاصی می‌بخشد و او را در رؤیایها و افسانه‌ها غرق می‌سازد. در هفت‌لشکر هم اغراق جایگاه ویژه‌ای دارد:

یه کسره عاجز بین سان ستاران / سداى کهرنا شه‌عشعه‌ی یاران (ب ۱۰۴۸)

ته‌یران نه سه‌ما ئاهووان نه بهر / پلنگ نه کوه‌سار هه‌راسان یه کسر (ب ۱۰۴۹)

مه‌له‌ک نه سه‌ما چهرخ نیلیگون / مه‌که‌ردن سه‌یران ده‌ریان ده‌هر خون (ب ۱۰۵۰)

ماه و ستارگان از جنگ آنها و صدای کرنا و شمشیر یاران عاجز شدند و پرنده‌گان در آسمان و آهوان در صحرا و پلنگ در کوه‌سار یکسره هراسان شدند و فرشتگان از آسمان و چرخ نیلیگون دریای خون جنگاوران را تماشا می‌کردند.

سارا و سه‌رزه‌مین بی وه لاله‌گون / خووناو جاری بی به وینه‌ی جه‌یحون (ب ۷۸۴)

نهو سپای جه‌یحون کهس نهوئ دیار / نه ئیران سپاه نه دیو مردار (ب ۷۸۵)

نه به‌حر و نه به‌ر نه شیران کار / نه تۆز و نه تهم کهس نهوئ دیار (ب ۷۸۷)

صحرا و سرزمین کاملاً لاله‌گون شد و خونابه‌ی کشتگان مثل رود جیحون جاری شد. و از آن سپاه که مثل جیحون بود دیگر کسی پیدا نبود، و دریا و خشکی و جنگجویان به خاطر گرد و غبار ناپدید بودند.

داخل بین وه‌ههم دوو سپای خوونخوار / تووران چوو ده‌ریا ئیران چوون نه‌ستار (ب ۱۰۰۱)

واتی نه‌فخی سوور ئاما وه دیار / سداى قال و قیل سپای سته‌مکار (ب ۱۰۰۲)

لاحه‌ول خیزیا نه سه‌حرای بی‌دهر / لاشه بی حساب کهفت نه ده‌شت و ده‌ر (ب ۱۰۰۳)

زه‌مین گول گول بی نه خوون ره‌نگین / فورس را نه‌داشت نه رووی سه‌رزه‌مین (ب ۱۰۰۴)

مه‌لایک بی مات نه هه‌فتم سه‌ما / قه‌رارش بریا ماهی نه ده‌ریا (ب ۱۰۰۵)

دو سپاه برای جنگیدن داخل در یکدیگر شدند و توران مثل دریا و ایران مثل ستارگان شد.

<sup>۱</sup> - مبالغه و اغراق آن است که در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده‌روی کنند، چنان‌که از حد عادت معمول بگذرد و برای شنونده شگفت‌انگیز باشد. (همای، بی‌تا، ۲۶۲)

گویی در صور دمیدند و قیامت به پا شد و صدای قال و قیل سپاه توران بلند شد. و از آن صحرای بی‌کران لا حول بلند شد و لاشه و جسد فراوان از جنگاوران بر زمین نقش بست. و زمین از خون کشته شدگان رنگین شد و دیگر جایی برای کس در زمین پیدا نمی‌شد. فرشتگان آسمان از این جنگ متحیر شدند و ماهی دریای بی‌قرار و بی‌تاب شد.

### ۱۳- کاربرد کم و اندک آرایه‌های بدیعی در حماسه:

در یک منظومه حماسی (هفت لشکر) آرایه‌های بدیعی کاربرد پایینی دارد و اگر جای جای منظومه آرایه‌هایی به چشم می‌خورد به طور تصادفی بوده‌است زیرا یک شاعر زمانی از آرایه‌های بدیعی بهره می‌جوید که تأثیر آن شعر را بر مخاطب افزایش دهد، حال آن‌که در ذات حماسه شگفت‌انگیزی و جذابی تعبیه شده‌است و به خودی خود خواننده را جذب می‌کند و او را با دنیای رازناک اساطیری خویش آشنا می‌کند. ذات حماسه آرایه‌ها را بر نمی‌تابد، زیرا:

به زیورها بیارایند مردم خوبرویان را / تو سیمین تن چنان خوبی که زیورها بیارایی

### ۱۴- شخصیت‌پردازی

در باب معرفی شخصیت‌های داستان باید گفت که شخصیت‌های اصلی داستان هرکدام به آلاتی از جنگ خصیص یافته‌اند، مثلاً "تیمور" شوخ کمان است و اکثراً در اشعار با تیر کمان رزم را شروع می‌کند. جهانبخش با شمشیر آغازگر مبارزه است، گرز به برزو اختصاص دارد، گرز از آلات مهم و معتبر رستم است. سیف و شمشیر درجایی دیگر به "زواره" برادر رستم اختصاص یافته‌است، "فرامرز" به خنجر شناخته شده‌است، تبر از آن بهرام است و به "بهرام تبردار" مشهورند و سپاهش کلاً تبردارند، پلنگینه پوش اره به دست است و سپاهش هم اره به دستند، زرداد معمولاً اره به دست است. زرعلی موسوم به گرز است، و قطران با ساطور در جنگها نبرد می‌کند. گویی شاعر با اختصاص دادن آلات و افزار جنگ به پهلوانان درواقع حکایت از یک نوع شخصیت فردی آنها دارد و هریک از آنان در مبارزه با یکی از اسباب رزم کار آزموده‌تر و ماهرتر است. در استفاده از گرز برای جنگها هر کدام از پهلوانان عیار مشخصی دارند؛ مثلاً گرز بهرام هزار و صدمن است. گرز یاقوت پوش و لعل پوش و جهانبخش و برزو نهد من است که این نشانگر آن است که همه‌ی این پهلوانان به این ظرفیت و عیار موصوف شده‌اند.

پوشش نیز در جنگ، نقش تعیین کننده‌ای در شخصیت‌ها دارد؛ زیرا هرکسی ببر بیان نمی‌پوشد و کله‌ی دیو سفید برسر نمی‌گذارد در واقع این‌ها نماد فتح و پیروزی رستم هستند که آن را در جنگها به عنوان یک سنبل مورد استفاده قرار می‌دهد تا وسیله‌ی دفاعی و پوششی باشد.

برگ شر از جمله پوشش دیگری است که اغلب پهلوانان از آن استفاده می‌کنند و این پوشش اغلب به "بهرام" نسبت داده شده‌است. در جاهایی نیز رستم را چکمه‌پوش معرفی کرده‌است که مشخص نیست چه نماد و نشانی دارد. طوس منسوب به طلا پوش و زرینه کفش است. و درفش کوهکش (فرامرز) را سیاه معرفی نموده‌است زیرا رنگ سیاه دلالت بر نوعی تقدس رنگ دارد، برای مثال در شاهنامه‌ی "فردوسی"

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

به اسامی بازمی‌خوریم که این تقدس رنگ را کامل می‌کند مانند اسم سیاوش که به معنی سیاه‌رنگ است یا اسب شب رنگ بهزاد یا شیدیز کیخسرو که به رنگ سیاه هستند. در هفت لشکر شخصیت‌ها کاملاً مشخص است ایرانی‌ها صد درصد مثبت و تورانی‌ها ۸۷/۵٪ درصد منفی هستند.

شخصیت‌های مثبت	تبار	شخصیت‌های منفی	تبار
پلنگینه پوش	ایرانی	عقور دیو	تورانی
رستم	---	رستم یکدست	---
فریبرز	---	چهن	---
زال	---	قراخان	---
گستهم	---	شیده	---
سام	---	گرسوز	---
برزو	---	پیران	---
فرامرز	---	افراسیاب	---
گرگین میلاد	---	شیردم بخارایی	---
گیو	---	هزبلا	---
جهانرخش	---	گلباد	---
لعل پوش	---	هوفان	---
یاقوت پوش	---	قرنطوس کبیر	---
زرداد	---	تبارای لعین	---
زرعلی	---		
تیمور	ایرانی و بلغاری		

در کنش شخصیت‌های داستان، در مورد رستم مردی تنومند و با هیبت مشاهده می‌شود که در غیاب رخس، تنها فیل است که قادر به تحمل وزن اوست، کله دیو سفید از مؤلفه‌های بارز اوست تا در هنگام جنگ نماد پیروزی خویش را ظاهر کند، هم‌چنین گرز نُه‌صد منی او که این شاخصه در هفت‌لشکر تنها مختص به او نیست بلکه پهلوانان دیگری چون یاقوت پوش، جهانرخش، بهرام، برزو، لعل پوش و... از آن برخوردارند. در مورد خصایص معنوی او در هفت‌لشکر باید یادآور شویم که او مردی باایمان و ملی‌گرا که در لحظات حساس با مناجات به درگاه ایزد متعال متقاضی محفوظ ماندن حیثیت و آبروی قومی و ملی و هویت قهرمانی قهرمانان ملی ایران است به گونه‌ای که دستگیری و اسارت پهلوان توسط دشمن ننگ و هتک حرمت شمرده می‌شود آنجا که "کیخسرو" توسط "تیمور" به اسارت برده می‌شود از ننگ اینکه آبروی ایران محفوظ بماند و او رسوا نشود خود را زیور می‌نامد.

"رستم" علاوه بر شجاعت ملی، دارای کیاست و فراست عقلی می‌باشد که چاره جویی‌های منطقی در حل بحرانهای رزمی ارائه می‌دهد؛ هنگام نبرد با بهرام (به علت مفقود شدن رخس) رزم با حریف را به زمان دیگر موکول می‌کند.

البته شخصیت رستم این گونه معرفی شده است که بسیار وابسته به رخس می باشد با مقفود شدن رخس، نیرو و توان او نیز رو به کاهش است به طوری که در میدان های نبرد از جنگیدن با دشمنان سرباز می زند و حتی زمانی که ایران در مقابل تورانیان در حال هزیمت است و پهلوانان یک یک به میدان می روند از حرمت وطن دفاع می کنند، رستم که مانند اسیری در غل و زنجیر است، تاب و توان شرکت در نبردها را ندارد. البته رخس نیز شاخص شده است، تنها یک چهارپای قوی هیکل تنومند نیست بلکه همدمی و انس وافر با خداوند خویش دارد. "زال" نیز از جمله شخصیت هایی است که در این منظومه پررنگ و محور مدار است، چاره اندیشی - ها و کفایت و تدبیر این پیر سفید مو توانسته است در صحنه ی کارزار بسیاری از مشکلات را حل و فصل کند در واقع مثل یک فرمانده عمل می کند که جوانب و راههای پیروزی و شکست را می سنجد و عیار آنها را محک می زند. در این منظومه از جادوگری زال نیز یاد شده است به گونه ای که در جنگ با دیوی از توران زمین، دیو که او را می شناسد حضور او را در جنگ مایه ی جادو و مکر و نیرنگ می داند و با خود می گوید:

چه مکر و فئی کردشان و کار / ای پیرمرده هن وینه ی عیار

فرامرز از دیگر شخصیت هایی است که حس حسادت او به برزو برانگیخته می شود و او را وادار می کند که به صورت شخصی ناشناس و نقاب پوش و با عنوان کوهکش نوه ی "ضحاک" وارد رزم با برزو شود تا انتقام خویش را از برزو گرفته و خود را محبوب رستم کند.

شخصیت "جهانبخش" و "گسته م" در هفت لشکر، مقدس نشان داده شده زیرا طی یک خواب، توسط پیر - سپید پوش به رستم معرفی می گردند تا به رزم هفت خون برای نجات رخس راهی شوند، یک هدف والا است که نیروی از دست رفته دوباره به رستم باز گردد و عزت و اعتبار ایران لکه دار نشود در واقع رخس بازوی راست رستم محسوب می شود چون در غیاب رخس در میدان های نبرد، توان تاخت و تاز ندارد.

تیمور از دیگر شخصیت هاییست که در صدد دست یابی به پدر خویش، "برزو" است تا او را بر تخت شاهی بنشاند، در این هنگام به تحریک افراسیاب بدکردار و بدکیش با ایران و ایرانیان و حتی پدر ناشناخته خود وارد نبرد می شود ولی با عنایت خوابی که رستم می بیند و هاتقی که گره از رازهای سر بسته و مهجور می گشاید، هویت تیمور برای رستم و زال فاش می گردد و مانع از وقوع فاجعه ی ترازدی می گردد.

"بهرام" نیز شخصیت دیگری است که در صدد دست یابی به ایران و توران است، اما در انتهای راه و بعد از نبردهای بی نظیر در میدان های رزم ایرانیان و تورانیان، مادرش هویت واقعی او را به رستم دیگر می شناساند. نقطه ی اوج داستان توسط "کیخسرو" می باشد که با شکست دادن افراسیاب به یاری عابد و گرگین میلاد و کناره گیری از حکومت و رفتن به کوه دماوند و ناپدید شدن، "لهراسب" را به جای خویش به پادشاهی منصوب کرد.

### ۱۵- عناصر خرق عادت:

نشانه های خرق عادت (super natural) در منظومه ی هفت لشکر به وفور دیده می شود و به همین سبب از حقیقت مانند کمتری برخوردار است. مبارزه های طولانی قهرمانان در میدان نبرد با هم، جنگیدن پهلوانان ایرانی با دیوان و فایق آمدن بر آنها، آمدن هاتق غیبی و فرمان دادن به کیخسرو برای ترک تخت شاهی و رفتن به دماوند، آمدن دستی از میان ابرها و بردن گسته م و صلصال و باز در جایی دیگر بردن رستم یک دست،

طلسمات که نمود آشکاری در هفت‌خوان جهانبخش دارد؛ هفت‌خوان جهانبخش خود شامل عناصر خرق عادت است که از خوان اول تا هفتم سراسر بر از اتفاقات خارق‌العاده و فراتر از واقعیت است. استفاده از مهره‌ی "کیخسرو" برای التیام بخشی به زخم‌های "جهانبخش"، نیروی بی‌نظیر زال در میدان رزم با آنکه بسیار پیر است و صدها عناصر دیگر از جمله دو گور را با هم خوردن، استفاده از گرزهای نهصد منی و هزار و یکصد منی در میدان رزم، با گرز کوفتن بر سر حریف و تا کمر اسبان در خاک فرو رفتن و دوباره برخاستن و ادامه‌ی جنگ و ... همه‌ی این‌ها نشان از آن است که خرق عادت برابر است با اغراق و اغراق عنصر اصلی حماسه است.

### نتیجه

نوآوری "الماس‌خان" به همراه مهارت او در مثنوی سرایی، وجود برخی مضامین محلی، واژگان اصیل کردی و ترکیب‌سازی‌های فراوان و نیز پرداختن به داستان‌های مشهور که مردمان محل زندگی شاعر از آن روایت داشته‌اند در قالب شعر کلاسیک کردی و وزن مألوف و گوش‌آشنای هجایی اثر ماندگاری در ادبیات ایران زمین مردم کرد پدید آورده است که شایسته‌ی بررسی و تحقیق بیشتر است.

---

### منابع:

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۶) **حماسه پدیده‌شناسی تطبیقی شعر پهلوانی**، تهران، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، کانون فردوسی.

ستوده، غلامرضا (۱۳۷۴) **نمیرم از این پس که من زنده‌ام**، تهران، موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

شمیسا، سیروس (بی‌تا) **انواع ادبی**، تهران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۴) **حماسه سرایی در ایران**، تهران، انتشارات امیر کبیر.

صفی زاده بورک‌هی، صدیق (۱۳۷۵) **نامه سرانجام (کلام خزانه)**، تهران، انتشارات هیرمند.

کرآزی، میر جلال‌الدین (۱۳۷۰) **مازهای راز**، تهران، نشر مرکز.

کندوله‌ایی، الماس‌خان (بی‌تا) **رستم نامه**، هفت لشکر.

همایی، جلال‌الدین (بی‌تا) **فنون بلاغت و صناعات ادبی**.

## بررسی چند نکته‌ی عروضی در دیوان «نالی» و تطبیق آن با ادب فارسی

دکتر سید اسعد شیخ احمدی\*

### چکیده:

شعر کلاسیک کُردی، در اوزان و بحر عروضی فراهم آمده است. پیشتر گمان می‌رفت، کاربرد بحر و اوزان در شعر کُردی مطابق با شیوه‌ی کاربرد آن در شعر عرب است که با کاوش و پژوهش ادبای کرد، معلوم شد شعر کلاسیک کُردی، در استعمال اوزان و بحر عروضی با شعر کهن فارسی تطابق بیشتری دارد تا با شعر عربی.

«نالی»، شاعر شعر کلاسیک کُردی، ابیاتی پراکنده هم به عربی سروده است که در دیوان وی فراهم آمده است. او این اشعار را در بحوری سروده است که شاعران شعر کهن پارسی، به ویژه شاعران سبک عراقی نیز، اشعار عربی و ملمعات خویش را در آن بحر سروده‌اند و این شیوه، شیوه‌ای است که مخصوص شعر فارسی است و در شعر عرب به این شیوه این بحر، کاربرد نداشته است. از میان بحر ویژه‌ی شعر عرب، «نالی» غزلی نیز در بحر «بسیط» سروده است که شاعران مشهور پارسی‌گوی مانند: «عطار و خاقانی و مولانا و سعدی» نیز هر یک، غزلی در این بحر سروده‌اند که این نشان از همداستانی و مطابقت این شاعر کُرد با شاعران شعر کهن پارسی است. و در مجموع تنوع اوزان و بحر عروضی در دیوان «نالی»، نشان از تسلط وافر او بر بحر و اوزان عروضی اشعار کُردی و پارسی و تازی است.

**واژه‌های کلیدی:** شعر کلاسیک کُردی، عروض، بحر و اوزان عروضی

---

\*استادیار گروه ادبیات دانشگاه کردستان

## مقدمه:

ملا خضر احمد شاه ویس مکائیلی، متخلص به «نالی»، به سال ۱۷۹۷ یا ۱۸۰۰ میلادی برابر با سال ۱۲۱۵ هجری قمری در روستای «خاک و خول»، شرق سلیمانیه‌ی عراق، به جهان آمد و به سال ۱۸۵۵ میلادی (۱۲۷۳ هجری قمری) از جهان رفت (سه‌جادی، ۱۹۵۲: ۲۱۵ و ۲۱۴).

این شاعر بزرگ شعر کلاسیک کردی، آنچنان شهرتی به هم رسانیده است که «هیمن»، شاعر نامور کرد، درباره‌ی وی گفته است: «همان‌گونه که هر خانواده ایرانی، در کنار قرآن کریم، دیوانی از "حافظ" را هم با خود دارد، امید است که هر خانواده‌ی کرد نیز در طاقچه‌ی خانه‌شان، زیر قرآن کریم، دیوانی از "نالی" را بگذرانند» (مقدمه دیوان "نالی"، ۱۳۶۸).

این شاعر به ادب زبانهای کردی و پارسی و تازی آشنا و مسلط بوده است. وی در ادب کردی به شاعری متصنّع نامور است، بیشتر اشعار این شاعر مزین به صنایع ادبی (به ویژه ترصیع و تجنیس و موزانه) است:

حه‌بیه‌ی مالی‌او مالی‌ئاو

جه‌نانی وه‌ک جینان کردم به‌ماوا

(نالی، ۱۳۶۸: ۱۲۲)

(جَنان: دل و جَنان: با کسر جیم، جَنَن به معنی "فردوس" است، میان این دو صنعت جناس ناقص موجود است. "مالی‌ئاو": نام روستای معشوقه‌ی "نالی"، "حبیه"، است. این زن با "نالی" ازدواج کرد، اما از بخت بد در همان اوان جوانی و اوایل ازدواج درگذشت و "نالی" را به غم فراق مبتلا ساخت. «مالی‌ئاو»ی دوم به معنی «خانه اش آباد» است، و میان این دو واژه نیز هم جناس تام و هم جناس مرکب، موجود است).

"نالی" در سرودن اشعار کردی، از اوزان عروضی رایج در شعر کلاسیک کردی، که برگرفته از اوزان شعر کلاسیک پارسی است، بهره برده است. از اوزان ویژه شعر عرب به ندرت استفاده کرده است و ابیات پراکنده عربی را هم که در دیوان وی موجود است، در اوزانی سروده است که در شعر تازی بدان شیوه شعر نگفته‌اند و این شیوه ویژه‌ی اشعار عربی موجود در دیوان شاعران ادب کهن فارسی است.

## متن اصلی:

ادبیات کلاسیک کردی (در زمینه‌ی شعر) به اشعاری گفته می‌شود که اوزان و قالبهای شعری آن متأثر از شعر فارسی است (گهردی، ۲۰۰۳: ۵). پیشتر گمان می‌رفت که وزن شعر کلاسیک کردی، کاملاً متأثر از اوزان شعر عربی است، هر چند عروض شعر فارسی و شعر کردی، در اصل متأثر از عروض شعر عربی است، اما شیوه‌ی به کارگیری، اوزان و بجز عروضی، در شعر کردی، با شیوه‌ی کاربرد آن در شعر عربی، متفاوت است و مشابه با شیوه‌ای است که شاعران ادب کهن فارسی از آن بهره گرفته‌اند و این موضوع



## نقد ادبی

پژوهشگران، شعر کلاسیک کُردی را بر آن داشت تا به کاوش در عروض شعر فارسی روی آورند (هه-ردی، ۶۸:۲۰۰۴).

از آنجا که شاعران شعر کلاسیک کُردی اشعاری فراوان نیز به فارسی و به پیروی از شاعران پارسی-گوی، سروده‌اند، این شیوه در نحوه ی سرایش اشعار عربی نیز تأثیر داشته است؛ یعنی شاعران، کلاسیک کرد و از جمله "نالی"، اشعار عربی را به شیوه‌ای سروده‌اند که این شیوه در شعر عربی متداول نیست و شیوه‌ای است که شاعران ادب کهن پارسی بدان شیوه، شعرهای عربی و ملمعات خویش را سروده‌اند. برای نمونه "شیخ احمد جزیری" (از پیش‌آهنگان شعر کلاسیک کُردی که به سال ۱۵۶۰ میلادی به جهان آمد و در سال ۱۶۴۰ از جهان رفت) مستزادی، به عربی سروده است که قسمتی از آن چنین است:

یارامی قلبی بسهام اللحظات      هیهات نجاتی  
مازال فداء لک روحی و حیاتی      من قبل مماتی

(مه‌لای جهزیری، ۱۳۶۱: ۵۲۰)

یا ر ا م	ی قل بی ب	س هامل ل	ح ظا تی
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

این مستزاد در بحر «هزج مثنی‌اخر ب مکفوف محذوف»، سروده شده است، در شعر عربی «بحر هزج دو رکنی» (مرتفع) استعمال شده است. (در هر مصراع ۲ رکن) مانند:

إذا أصبحت في عُسر      فلا تحزن له وافرَح

(معروف ۱۹۸۷: ۱۰۵)

اذا اص یح	ت فی عس رن	ف لا تح زن	ل هوف رح
مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن	مفاعیلن

و سرودن شعر عربی در بحر «هزج مثنی‌اخر ب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن)»، خاص شاعران شعر کهن پارسی است از جمله "مولانا" غزلی در این بحر دارد که مطلع آن چنین است:

آفدی قمرأ لاح علینا و تلالا      ما احسنه ربّ تبارک و تعالی

(بلخی، ۱۳۶۳: ۱۶۹)

اف دی ق	م رن لا ح	ع لی نا و	ت لا لا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

اشعار عربی و ملتمعات پراکنده‌ی سروده‌ی "نالی" نیز در بحر «هزج مثنی‌اخر» مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) سروده شده‌اند که از اوزان ویژه‌ی شعر عرب نیست:

لا حول و لا طول و لا قدرة الا بالله له القدرة و الکائن ماشا

(نالی، ۱۳۶۸: ۷۸)

لا حول	و لا طول	و لا قدر	هـ ال الا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن
بل لا هـ	ل هل قدر	هـ ول کائ	نـ ما شا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

یا بدر علواً و ضیاءً و کمالا فالغضن مع الأصل الی فرعک مالا

(همان: ۱۱۴)

یا بدر	ع لو ون و	ض یا ثن و	ک ما لا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن
فل غض ن	م عل اصل	الا فرع	ک ما لا
مفعول	مفاعیل	مفاعیل	فعولن

بحور ویژه شعر عرب: طویل، مدید، بسیط، وافر و کامل است. (خطیب تبریزی، ۱۳۶۸: ۳) و شاعران عرب به این شیوه‌ای که "نالی" اشعار عربی خویش را سروده است، شعر نگفته‌اند.

اما همان‌گونه که پیشتر هم گفته شد، شاعران ادب کهن پارسی شعرهای عربی خویش را در بحور و اوزانی سروده‌اند که ویژه‌ی شعر فارسی است، مولانا در بحر «مضارع مثنی‌اخر» مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) گفته است:

ان لم یکن لقلبک فی ذاته غنی لم تغنه المناصب و المال و الكنوز

(بلخی، ۱۳۶۲: ۷۴)

ان لم ی	کن ل قلب	ک فی ذات	هی غ ن
مفعول	فاعلات	مفاعیل	فاعلن
لم تغ ن	هل م ناص	بـ ول مال	ول ک نوز

مفعول | فاعلات | مفاعیل | فاعلات

«بحر مضارع» در شعر عربی به این گونه یعنی «مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف»، استعمال نشده است، در شعر عربی بحر «مضارع مربع» (یعنی دو رکن در هر مصراع) به کار رفته است. (بدیع، ۱۳۸۰: ۱۹۹۱)

دعانی الی سعاد	دواعی هوی سعاد
دعانی ا	لی سعادن
دعانی	دواعی ه
وی سعادی	

### تأثیر اوزان ویژه شعر عرب بر اشعار نالی:

از میان پنج بحر ویژه شعر عرب (طویل، مدید، بسیط، وافر و کامل) نالی از دو بحر طویل و بسیط، هر یک فقط یک بار، بهره برده است. وی در بحر طویل شعری سروده است که به گفته ی شارحان دیوان وی، بسیار نادر و کم نظیر است و واژه های کُردی را با واژه های عربی، درهم آمیخته است. واژه های کُردی را به گونه ای به کار برده است که گویی عربی است و برای آن اعراب هم در نظر گرفته است:

تری عینة الا بدان من (خاک و خول) ه  
تری مندل الاوراق من (توز و گرد) ه

(نالی، ۱۳۶۸: ۴۰۳)

ت ری عی	ن تل اب دا	ن من خا	کُ خول هی
فعولن	مفاعیلن	فعولن	مفاعلن

(بحر طویل مثنیٰ مقبوض)

در کتاب مرزبان نامه هم شعری عربی در بحر طویل، نمایان است، که واژه پایانی آن فارسی است و واژه های فارسی را با واژه های عربی، کنار هم نشانده اند:

فلو ابصرت عیناک ما انا بعد کم  
علیه من البلوی لقلت (تو آنی)

(وراوینی، ۱۳۶۶: ۵۹۷)

ع لی هی	م نل بل وا	ل قل تو	تُ آنی
فعولن	مفاعیلن	فعولن	فعولن

(بحر طویل مثنیٰ محذوف)

در بحر بسیط نیز، غزلی (۹) بیتی از نالی برجای مانده است:

دووری له من خسته وه بی سبه بی یاری من  
باری خودایا که تو بگری سبه -  
بکاری من

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

(نالی، ۱۳۶۸: ۳۳۸)

دوری ل من	خست وه	بی س ب بی	یا ر من
مستفعِلن	فاعِلن	مفتعلِن	فاعِلن

این ابیات در بحر «بسیط مثنی مطوی»، سروده شده است و طی تبدیل «مستفعِلن» به «مستعلِن» (= مفتعلِن) است (معروف ۱۹۸۷: ۷۷).

شاعران ادب کهن پارسی نیز، از میان بحور ویژه‌ی شعر تازی، در بحر «بسیط»، ابیاتی سروده‌اند که از جمله این شاعران می‌توان به «عطار»، «خاقانی»، «مولانا» و «سعدی» اشاره کرد، «خاقانی» گوید:

رَفتَم به راه صفت دیدم به کوی صفا      چشم و چراغ مرا جایی شگرف و چه جا

(خاقانی، ۱۳۶۸: ۵۴۹)

رف تم ب را	ه ص فت	دی دم ب کو	ی ص فا
مستفعِلن	فعِلن	مستفعِلن	فعِلن

چش مو چ را	غ م را	جایی ش گر	ف چ جا
مستفعِلن	فعِلن	مستفعِلن	فعِلن

و «عطار» نیز در این بحر غزلی سروده است با مطلع:

چون زلف تاب دهد آن ترک لشکریم      هندوی خویش کند هر دم به دلبریم

(عطار، ۱۳۶۸: ۵۰۰)

چن زل فا	بُ د هد	آ ترک لش	ک ر یم
مستفعِلن	فعِلن	مستفعِلن	فعِلن

هن دو ی خی	شُ کُ ند	هر دم ب دل	بَ ر یم
مستفعِلن	فعِلن	مستفعِلن	فعِلن

و «مولانا» گفته است:

در لطف اگر بروی شاه همه چمنی      در قهر اگر بروی کُه را زبن بکنی

(بلیخی ۱۳۶۳: ۶)

در قه ر گر	ب ر وی	که را ز بن	ب ک نی
مستفعِلن	فعِلن	مستفعِلن	فعِلن

و سعدی گفته است:

دانی چه گفت مرا آن بلبل سحری      تو خود چه آدمئی کر عشق بی خبری

(سعدی، ۱۳۵۶: ۶۱۵)

س ح ری	آ ب ل ی	ت م را	دانی چ گف
فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن
خ ب ری	کز عشق ق بی	د م ئی	تو خد چ آ
فعلن	مستفعلن	فعلن	مستفعلن

### نتیجه گیری:

شعر کلاسیک کُردی، در اوزان و بحور عروضی فراهم آمده است، بیشتر گمان می‌رفت، کاربرد بحور و اوزان در شعر کُردی مطابق با شیوه‌ی کاربرد آن در شعر عرب است که با کاوش و پژوهش ادبای کرد، معلوم شد، شعر کلاسیک کُردی، در استعمال اوزان و بحور عروضی با شعر کهن فارسی تطابق بیشتری دارد تا با شعر عربی.

“نالی”، شاعر شعر کلاسیک کُردی، ابیاتی پراکنده هم به عربی سروده است که در دیوان وی فراهم آمده است، او این اشعار را در بحوری سروده است که شاعران شعر کهن پارسی، به ویژه شاعران سبک عراقی نیز، اشعار عربی و ملمعات خویش را در آن بحور سروده‌اند و این شیوه، شیوه‌ای است که مخصوص شعر فارسی است و در شعر عرب به این شیوه این بحور، کاربرد نداشته است. از میان بحور ویژه‌ی شعر عرب، “نالی” غزلی نیز در بحر «بسیط» سروده است که شاعران مشهور پارسی‌گوی مانند: (عطّار و خاقانی و مولانا و سعدی) نیز هر یک، غزلی در این بحر سروده‌اند، که این نشان از همداستانی و مطابقت این شاعر کُرد با شاعران شعر کهن پارسی است. و در مجموع تنوع اوزان و بحور عروضی در دیوان “نالی”، نشان از تسلط وافر او بر بحور و اوزان عروضی اشعار کُردی و پارسی و تازی است.

**منابع:**

- ۱- بدیع یعقوب، امیل (۱۹۹۱) **المعجم المفصل فی علم العروض و القافیه و فنون الشعر**، بیروت، دار الکتب العلمیه.
- ۲- بلخی، جلال الدین محمد (۱۳۶۳) **کلیات شمس**، تهران، امیر کبیر.
- ۳- جزیری، احمد (۱۳۶۱) **دیوان**، تهران، سروش.
- ۴- خاقانی، بذیل بن علی (۱۳۶۸) **دیوان**، تهران، زوار.
- ۵- خطیب تبریزی، یحیی بن علی (۱۳۶۸) **المتن الکافی، فی فنی العروض و القوافی**، مهاباد، سیدیان
- ۶- سه جادی، علاء الدین (۱۹۵۲) **میتزووی نه‌ده‌بی کوردی**، بغداد، چاپخانه‌ی معارف.
- ۷- سعدی، مصلح الدین، مشرف بن عبدالله (۱۳۵۶) **کلیات سعدی**، تهران، امیرکبیر.
- ۸- عطار، فرید الدین (۱۳۶۸) **دیوان**، انتشارات علمی و فرهنگی.
- ۹- گهردی، عزیز (۲۰۰۲) **راه‌ری کیشی شیعی کلاسیکی کوردی**، سلیمانی، چاپخانه-ی دیکان.
- ۱۰- معروف، نایف و عمر الاسعد (۱۹۸۷) **علم العروض التطبیقی**، بیروت، دار النفائس.
- ۱۱- "نالی"، احمد شاه ویسی مکائیلی (۱۳۶۸) **دیوان**، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی.
- ۱۲- وراوینی، سعد الدین (۱۳۶۶) **مرزبان نامه**، تهران، صفی علیشاه.
- ۱۳- هردی، احمد (۲۰۰۴) **العروض فی الشعر الکردی**، اربیل، المجمع العلمی الكردستانی.

## بررسی سبک‌شناختی اشعار محوی

امید یاسینی\*

دکتر اسماعیل شفق\*\*

### چکیده:

سبک (Style) عبارت است از زبانی ویژه که تحت تأثیر دیدی خاص یا ذاتی خاص به وجود می‌آید. در اصطلاح ادبیات، سبک، روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیبات کلمات است. سبک شعر، یعنی مجموع کلمات و لغات و طرز ترکیب آنها از لحاظ قواعد زبان و مفاد معنی هر کلمه در آن عصر و طرز تخیل و ادای آن تخیلات از لحاظ حالات روحی شاعر که وابسته به تأثیر محیط و طرز معیشت، علوم و زندگی مادی و معنوی هر دوره می‌باشد. عناصر تشکیل دهنده‌ی سبک (ادبی) عبارتند از: نوع گزینش واژگان، زبان تصویری، شکل ساختمان جمله. با ظهور علم زبان‌شناسی در قرن بیستم، سبک موضوع یکی از شاخه‌های اصلی آن - سبک‌شناسی - شد که آن را دانش گونه‌های کاربردی زبان می‌توان خواند. آبرامز A.B. Abrams سبک را منشی زبان شناختی در نظم و نثر می‌داند و می‌گوید: یک اثر بر مبنای انتخاب کلمات، ساختمان جمله و نحو، میزان غلظت و نوع کاربرد آرایه‌های ادبی و خصوصیات بلاغی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. سبک زاده‌ی عملی است که انگیزه‌ی آن نوعی هیجان است و رابطه‌ی اثر آفرین را با واقعیت بیان می‌کند و به قول لوکاج Lukag، شکل خاص محتوایی خاص است.

---

\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی.

\*\* دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی سینای همدان.

در این پژوهش، پس از بحث درباره‌ی سبک شناسی، ویژگی‌های آن در شعر "محو" بررسی می‌شود تا مشخص گردد که این کارکرد ادبی تا چه اندازه توانسته در شعر او نمود یابد. روش در این تحقیق، تحلیلی بوده که اشعار "محو" را در سطوح واژگانی، ترکیبات، نحو و حروف مورد بررسی و مذاقه قرار می‌دهد تا ویژگی‌های سبکی اشعار وی نمایان گردد. بعد از کندوکاو اشعار محوی مشخص گردید وی با تسلطی که بر ذخایر زبانی دارد، به خوبی توانسته با بهره‌گیری گسترده از واژگان و ترکیبات زیبا و برخی از کاربردهای کهن واژگانی و نحوی، موجب تشخیص زبان شعری خود گردد.

**واژه‌های کلیدی:** اشعار محوی، سبک، زبان، واژگان، نحو، حروف.



## مقدمه:

سبک (Style) عبارت است از زبانی ویژه که تحت تأثیر دیدی خاص یا ذاتی خاص به وجود می آید. اما در این که این زبان ویژه را چه عاملی به وجود می آورد، اختلاف وجود دارد. آیا حاصل عدول از زبان معیار است *From the norm Deviation* یا طبیعت خاص گوینده (فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۶۲)، حاصل نهفته‌های ذهنی گوینده است (درگاهی، ۱۳۶۶: ۱۷۲) یا ناشی از دید ویژه نسبت به جهان. (شمیسا، ۱۳۷۱: ۱۴) هر چه باشد ارتباط بین گوینده و زبان، به حدی است که به اعتقاد بعضی، سبک نام گوینده را جار می‌زند (همان: ۷). هرچند پیوند میان زبان و معنا غیر قابل انکار است، اما در سبک شناسی بیشتر زبان مورد توجه است و همواره «چگونه گفتن» مد نظر می‌باشد تا «چه گفتن». در اصطلاح ادبیات، سبک روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیبات کلمات است. سبک شعر، یعنی مجموع کلمات و لغات و طرز ترکیب آن‌ها، از لحاظ قواعد زبان و مفاد معنی هر کلمه در آن عصر، و طرز تخیل و ادای آن تخیلات از لحاظ حالات روحی شاعر، که وابسته به تأثیر محیط و طرز معیشت، علوم و زندگی مادی و معنوی هر دوره می‌باشد. "بهار" سبک را «تحقق ادبی یک نوع ادراک در جهان Conception که خصایص اصلی محصول خویش را مشخص می‌سازد» (بهار، ۱۳۷۵: ج ۱، مقدمه) می‌داند. در عصر بهار مفهوم «ادراک» - که دید ویژه نسبت به جهان و رابطه ذهن و زبان، زبان و هستی را در ذهن ایجاد می‌کند - رایج نبوده است. جسجوی "بهار" بیشتر در لایه‌های زبان صورت پذیرفته و به ساحت معنا وارد نشده است. "شمیسا" اگر چه در ادبیات، چگونگی بیان را مهم‌تر از محتوا می‌داند، اما نگرش ویژه خالق اثر ادبی نسبت به جهان، ذهنی بودن آثار Subjective و یا عینی بودن آن‌ها Objective شادگرایی و غمبارگی آن‌ها را نیز مورد توجه قرار می‌دهد (شمیسا، ۱۳۷۱: ۸۶).

با ظهور علم زبان شناسی در قرن بیستم، سبک موضوع یکی از شاخه‌های اصلی آن - سبک شناسی - شده است که آن را دانش گونه‌های کاربردی زبان می‌توان خواند. آبرامز A.B Abrams سبک را منشی زبان شناختی در نظم و نثر می‌داند و می‌گوید: یک اثر بر مبنای انتخاب کلمات، ساختمان جمله و نحو، میزان غلظت و نوع کاربرد آرایه‌های ادبی و خصوصیات بلاغی مورد تحلیل قرار می‌گیرد. سبک زاده‌ی عملی است که انگیزه‌ی آن نوعی هیجان است و رابطه‌ی اثر آفرین را با واقعیت بیان می‌کند و به قول لوکاچ (Lukag)، شکل خاص محتوایی خاص است. در بیشتر گونه‌های سبکی که زبان‌شناسان به آن‌ها پرداخته‌اند، نظم و آرایش کلمات یا انتخاب از میان ساخت‌های دستوری متفاوت مطرح است. سبک داشتن برای اثر در حکم شخصیت داشتن برای فرد است. سبک در زبان شاعر پرتو می‌افکند و بن مایه‌ی زبان شاعر در هر دوره‌ای همان زبان معیار آن دوره است. البته شاعر این زبان را عیناً به کار نمی‌برد بلکه، به ضرورت و گاه به تفنّن، در آن کمابیش تصرف می‌کند تا هم پیام خود را منتقل سازد و هم زیبایی آفرینی کند. می‌توان گفت که زبان معیار را به زبان هنری تبدیل می‌کند (سمیعی، ۱۳۸۶: ۶۷). در مطالعات سبکی، شایسته است به این نکته اساسی توجه شود که سبک - خواه در مرتبه انتخاب خواه در

مرتبه نوآوری هنجارگريزانه - در همه شئون زبانی - دستگاه آوایی، عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی، ساختار سخن، جلوه‌گر می‌شود. در واقع، همین جلوه‌های سبکی است که به آثار شاعرانه تنوع بی‌حد و حصر می‌بخشد و آنها را با الوان و صور بی‌شمار به نمایش می‌گذارد، از جهاتی به هم نزدیک و از جهاتی دیگر از هم دور می‌سازد.

"محو" از شاعران قرن نوزده میلادی، در «بالخ» از توابع سلیمانیه از شهرهای عراق دیده به جهان گشود. وی در سبک شاعری خود به "نالی" شاعر کُرد نظر داشته‌است. از آن جایی که وی هم عصر شاعران دوره بازگشت ادبی در ایران می‌باشد، همانند آن‌ها که سبک شاعران سبک خراسانی و عراقی را مد نظر قرار دادند، محوی نیز در اشعار فارسی خود به شاعران سبک عراقی، خاصه حافظ نظر دارد و حتی گاهی مصرع‌هایی از حافظ را تضمین کرده است.

در این پژوهش، پس از بحث درباره‌ی سبک‌شناسی، ویژگی‌های آن در شعر "محو" بررسی می‌شود تا مشخص گردد که این کارکرد ادبی تا چه اندازه توانسته در شعر او نمود یابد. روش در این تحقیق، تحلیلی بوده که اشعار فارسی "محو" را در سطوح واژگانی، ترکیبات، نحو و حروف بررسی می‌کند تا ویژگی‌های سبکی اشعار وی نمایان گردد.

### **ساختار فعل:**

برخورد "محو" با افعال در اشعار خود به چند شکل مختلف بروز پیدا نموده است. به گونه‌ای که گاهی با استفاده مناسب از فعل‌های پیشوندی تشخص خاصی به اشعارش بخشیده است. گاهی هم با روی آوردن به افعال ساده کهن و نشانیدن آن افعال در کنار دیگر افعال، موجب برجستگی شعر خود شده است. افعال به کار رفته در شعر "محو" را می‌توان به انواع زیر تقسیم کرد:

### **فعل‌های پیشوندی:**

«فعل‌های پیشوندی» به آن دسته از افعالی اطلاق می‌شود که از یک پیشوند و یک فعل ساده ساخته می‌شوند. «گاهی این پیشوندها در معنای فعل ساده تأثیر می‌گذارند و فعلی با معنای جدید می‌سازند، مثل: افتاد و برفتاد و یا انداخت و برانداخت و گاهی هیچ معنای تازه‌ای به فعل ساده نمی‌افزایند. اگر چه از نظر تاریخی بار معنایی جدیدی به فعل می‌افزوده‌اند، امروز تأثیری در معنی فعل ندارند؛ یعنی فعل ساده و پیشوندی آن‌ها یک معنا می‌دهد.» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۹)

محوی از افعال پیشوندی، یا پیشوندهای «بر»، «ب»، «در» و «باز» در شعر خویش بهره جسته است. برای نمونه «بگرفت» در شعر ذیل:

دلم بگرفت از گفتار پر بی‌مایه‌ی واعظ      بخوان ای بذله‌خوان اشعار ساقی نامه حافظ  
(محوی: ۵۴۸)

در خور تأمل است افعال پیشوندی در شعر محوی تشخص شعر کمک بیشتری می‌کنند برای نمونه در شعر زیر:

خورشید جمالش ز نظر گم شد و برخاست  
صد محشر و بارد ز دو چشم همه انجم  
(محو: ۵۵۸)

وندهایی که محوی با استفاده از آن‌ها افعال پیشوندی ساخته است، عبارتند از:

(۱) پ: از پیشوندهای است که محوی به فراوانی در شعر خود از آن استفاده کرده است. پیشوند «ب» در آغاز فعل قرار می‌گیرد، با آن که در معنای فعل تغییری ایجاد نمی‌کند، اما بر انجام دادن یا انجام ندادن فعل تأکید می‌نماید. در سبک‌شناسی "بهار" در باب این پیشوند چنین آمده است: «(ب)ای تأکید را صاحبان فرهنگ (ب)ای زینت نامیده‌اند و بعضی آن را (ب)ای زاید نام داده‌اند، ما آن را بای تأکید می‌دانیم، زیرا هیچ حرفی یا ابزاری در زبان نیست که محض زینت یا به زیادتی استعمال شود.» (بهار، ۱۳۷۵: ۱/۳۳۳). "محوی" از این پیشوند در افعال خود بسیار سود جسته است برای نمونه در شعر ذیل:

**بگذاخت:**

«محوی» ز تب شوق تو بگذاخت خودای شمع  
امشب به عزاخوانی پروانه برون آ  
(محو: ۵۱۴)

**بشد و بگفتم:**

بشد مژگان چشمش باز در هم  
که این باز قضا دارد چه در چنگ  
معلم چون رخسار را زد به سیلی  
بگفتم آفتاب آمد به خرچنگ (محو: ۵۵۳)  
و:

بگفتم چشم می‌گرفت پر است از شورش امشب بگفت  
خرابات من آباد است از این خونریزی و آشوب

(محو: ۵۲۲)

نمونه‌های دیگر: بگذاخت: (محو: ۵۱۴). بمردم: (محو: ۵۱۵). بدهد: (محو: ۵۱۷).  
بگشا: (محو: ۵۱۸). بنمود: (محو: ۵۲۲). بگفتم: (محو: ۵۲۲). بسود: (محو: ۵۲۵).  
بشد: (محو: ۵۲۵). بدویدیم: (محو: ۵۲۷). بگرفت: (محو: ۵۲۸). بدار: (محو: ۵۲۹).  
برسد: (محو: ۵۳۲). بنما: (محو: ۵۳۲). بسپارند: (محو: ۵۳۶). بیامد: (محو: ۵۳۶).  
بگذاشت: (محو: ۵۳۷). بفروختند: (محو: ۵۳۸). بگشود: (محو: ۵۴۰). بسوخت: (محو: ۵۴۷).  
بگرفت: (محو: ۵۴۸). بنمود: (محو: ۵۵۲). بماند: (محو: ۵۵۴). بگریم: (محو: ۵۵۹ و ۵۶۰).  
بنواخت: (محو: ۵۶۰). بگفت: (محو: ۵۶۲ و ۵۶۸). بنما: (محو: ۵۶۶).

شایان عنایت است کاربرد این پیشوند در زبان امروز - که از ویژگی‌های شعر گذشته است - موجب تشخیص زبان شاعر می‌شود. زیرا «یکی از اختصاصی‌ترین مختصه‌های سبکی مکتب خراسان استفاده از "ب" و پیوند دادن آن به فعل جهت تأکید و اثبات آن است. گفتنی است استفاده از "ب"ای تأکید مثل سایر

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

عناصر سنتی زبان تنها در زبان‌هایی صورت موفقی می‌گیرد که روح کهن گرایشی در آن‌ها غالب باشد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۳۲۰).

۲) بر: یکی دیگر از پیشوندهایی که امروز کاربرد آن در زبان گفتاری و حتی نوشتاری اندک است «بر» می‌باشد. به همین سبب کاربرد آن را در افعال مورد استفاده، می‌توان حاکی از تمایل شاعر به کاربرد واژه‌های کهن دانست؛ باید توجه داشت که این پیشوند گاه معنای فعل را تغییر می‌دهد، از آن جمله فعل «برآمد» در شعر ذیل:

بر آمد:

دگر یعقوب از غمزاده باشد شکوهش کز چاه  
برآمد یوسف از وی دل در آن چاه دقن گم شد  
(محو: ۵۳۶)

پیشوند «بر» گاهی هم موجب تغییر معنای فعل نمی‌شود، اما شاید بتوان آن را نوعی تأکید بر انجام پذیرفتن یا نپذیرفتن فعل به شمار آورد:

ز باده رُخ برافروزد که با یک جلوه‌ام سوزد  
نگهدارش خدا دلسوزی دلدار ما بنگر  
(محو: ۵۴۲).

و:

زلف را تا شانه زد دل‌ها برآشفت این چه کرد  
کرد صد دل را حزین و یک دل شمشاد شاد  
(محو: ۵۳۴).

نمونه‌های دیگر: برگردد: (محو: ۵۲۲). بردار: (محو: ۵۲۲ و ۵۳۲). برکش: (محو: ۵۳۱).  
برافکن: (محو: ۵۳۲). برآشفت: (محو: ۵۳۴). برآمد: (محو: ۵۳۶). بردار: (محو: ۵۳۷). برمی  
نهد: (۵۳۸). برآید: (محو: ۵۵۴). بردارد: (محو: ۵۵۵). برآرم: (محو: ۵۵۸). برافکن: (محو: ۵۶۱).  
برزند: (محو: ۵۶۳). برناید: (محو: ۵۶۹).

۳) در: محوی گاهی از افعالی با پیشوند «در» در شعر خود سود می‌جوید. برای نمونه به فعل «درباخته‌ایم» در شعر ذیل اشارت می‌شود.

دنيا همه هيچ است ولي هيچ‌تر از وي  
ماييم كه درباخته‌ايم اين همه با هيچ  
(محو: ۵۳۰)

در شعر ذیل شاعر با به کار بردن فعلی با پیشوند «در» و فعل «شگفتم» موجب تشخیص زبانش شده است.

در شگفتم من از این سودا که تو یک مشت خس  
با چه رو رو بر که آتش فشان آوردای  
(محو: ۵۶۷)

نمونه های دیگر: **درربود:** (محو: ۵۲۰). **درباختیم:** (محو: ۵۳۸). **در کشم:** (محو: ۵۴۶).  
**در گرفت:** (محو: ۵۵۲). **در آ:** (محو: ۵۶۴). **در نمی تازد:** (محو: ۵۶۷). **در شگفتم:** (محو: ۵۶۷).  
**در آ:** (محو: ۵۶۸). **در یابید:** (محو: ۵۷۰).

۴) **باز:** این پیشوند در دوره اول شعر فارسی به همراه فعل کاربرد داشته و «در زبان فارسی دری به صورت (باز)، (وا) و (واز) به کار رفته است.» (مدرسی، ۱۳۸۶: ۹۰) شاعر با کاربرد این پیشوند به همراه فعل متناسب با آن، خواننده را به دوران گذشته می برد. "محو" از این پیشوند در شعر خود استفاده کرده است. مانند (باز افروز) در شعر ذیل:

آلا یا ایها الساقی آدر کاساً و ناولها  
 به نور می تو باز افروز شمع کشته ی دل ها  
 (محو: ۵۱۸)

و:

باز بر دست آن نگار دیده باز از بهر صید  
 رفت و باز آمد یکی باز قضا باز، العیاذ  
 (محو: ۵۴۱)

محو با به کاربردن فعل (باز آمد) و تکرار واژه (باز) در شعر خویش موسیقی ایجاد کرده است. در فضای تغزلی شعر، از زبان عادی فاصله گرفته و به شعر خود برجستگی بخشیده است. نمونه های دیگر:

**باز می ناید:** (محو: ۵۲۰). **باز نگردیدی:** (محو: ۵۳۱). **باز گرد:** (محو: ۵۳۵). **باز آمد:**  
 (محو: ۵۴۱ و ۵۴۲).

### فعل ساده:

یکی دیگر از روش های که شاعر به یاری آن به اشعارش تشخیص می بخشد، به کارگیری افعال ساده- ای است که در دوره های گذشته مورد استفاده قرار می گرفته و امروزه از زبان معیار کنار رفته اند. باید یادآور شد «فعل ساده، فعلی است که تنها از یک پایهی واژگانی (= عضو فعلی) تشکیل شده و قابل تجزیه نیست.» (مدرسی، ۱۳۸۶: ۲۴۵). "محو" در این نوع کاربرد، بیشتر از فعل های ساده ای استفاده کرده که امروزه کاربردی ندارند. نظیر افعال زیر:

### خرامد:

قمریان باغ قدس از شوق کوکو می زنند  
 تا سوی محشر خرامد سرو موزون شما  
 (محو: ۵۱۶)

### فگند:

نور حسنت ماه را شق، آفتاب از پا فگند  
 آفرین ایزدی بر دست و بازوی شما  
 (محو: ۵۱۷)

گونه‌ی دیگر از افعال به کار رفته در شعر محوی، افعال ساده‌ای هستند که با ساخت‌های دیگری در شعر امروز استفاده می‌شوند، اما به شکل به کار رفته در شعر محوی در زبان هنجار و معیار دیگر رایج نیستند:

### فتاده:

مدهوش خماییم **فتاده** به در دیر      بر کف قدح ای شوخ ز میخانه برون آ  
(محوی: ۵۱۴)

### استاده:

گلای کمتریش را بود شانی که در پیشش      چو پیش شه گدا **استاده** شاهاند گردن کج  
(محوی: ۵۲۹)

فعل‌های «فتاده» و «استاده» امروزه به شکل «افتاده» و «ایستاده» رایج است و به این شکل کاربرد ندارد.  
نمونه‌های دیگر:

نمودم: (محوی: ۵۱۵). گشتم: (محوی: ۵۱۵). رباید: (محوی: ۵۱۵). گذار: (محوی: ۵۱۶).  
باشدم: (محوی: ۵۲۱). رانم: (محوی: ۵۲۲) دانم: (محوی: ۵۲۲). گشود: (محوی: ۵۲۵).  
تابند: (محوی: ۵۲۵). رمیدیم: (محوی: ۵۲۷). طپیدیم: (محوی: ۵۲۷). گذارد: (محوی: ۵۲۹).  
افزود: (محوی: ۵۲۹). ناید: (محوی: ۵۳۰). می‌فتد: (محوی: ۵۳۲). گزیند: (محوی: ۵۳۳).  
افگندی: (محوی: ۵۳۴). سزد: (محوی: ۵۳۵). فگند: (محوی: ۵۳۶). گذار: (محوی: ۵۳۷).  
افروختند: (محوی: ۵۳۸). اندوختند: (محوی: ۵۳۸). ربود: (محوی: ۵۴۱). گشت: (محوی: ۵۴۲).  
یابد: (محوی: ۵۴۲). افگند: (محوی: ۵۴۲). ناید: (محوی: ۵۴۳). نمودی: (محوی: ۵۴۵).  
تراود: (محوی: ۵۴۶). دمید: (محوی: ۵۴۷). نمود: (محوی: ۵۵۰). داند: (محوی: ۵۵۲).  
افگند: (محوی: ۵۵۲). خوانند: (محوی: ۵۵۴). افزود: (محوی: ۵۶۰). سزد: (محوی: ۵۶۰).  
گشود: (محوی: ۵۶۶). **استاده**: (محوی: ۵۶۸). **فتد**: (محوی: ۵۶۹).

### فعل مرکب:

منظور از فعل مرکب، فعلی است که در ساختن آن پیش از فعل ساده یک یا چند تک واژه مستقل به عنوان پایه بیاید و با آن فعل ترکیب شود و فعل مرکب بسازد (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۵۹) ناگفته نماند که این تکواژ اغلب از صفت و اسم است که در صرف فعل ثابت می‌ماند و با فعل ساده‌ی بعد از خود هیچ گونه رابطه‌ی نحوی ندارد. محوی اغلب در ساختمان این نوع افعال، خاصه در قسمت پایه از واژه‌های کهن استفاده می‌کند و این گونه به نظر می‌آید که وی در آثار منظوم کهن پارسی تحقیق و تعمق داشته

که به این شیوه از ظرایف و ظرفیت‌های آن استفاده می‌کند و به این صورت بین زبان روزگاران گذشته و زبان عواطف امروز پیوند برقرار می‌سازد. نمونه‌های از این نوع افعال مرکب در اشعار "محو" عبارتند از:

**سرزند:**

بیجا بود چون از لب او **سرزند** بجا است      ناید بجز حیات فزایی ز جان پاک (محو: ۵۵۳)

**سرکشد:**

بیاد سرو بالای جوانی ناله‌ام عمری است      ببالا **سرکشد** بر پا تو پیر بی عصا بنگر (محو: ۵۴۲)

نمونه‌های دیگر:

**سرمی‌کشد:** (محو: ۵۱۶). **سرزدم:** (محو: ۵۲۳). **سرکشد:** (محو: ۵۴۲).  
**سرزند:** (محو: ۵۵۳). **سرزد:** (محو: ۵۵۸). **سرزند:** (محو: ۵۶۹).

**افعال گروهی:**

افعال گروهی به دسته‌ای از کلمات گفته می‌شود که با هم معنی فعل واحدی را می‌رسانند و «غالباً معادل با مفهوم یک فعل ساده یا یک فعل مرکب است. این افعال بیش از دو کلمه هستند که معمولاً، یکی از کلمات حرف اضافه است و مجموع عبارت نیز معمولاً معنی مجازی دارد» (انوری، گیوی، ۱۳۶۷: ۲۹). این گونه افعال معمولاً از (یک پیشوند + اسم + فعل ساده) ساخته می‌شوند. عبارت‌های فعلی امروزه نسبت به گذشته کمتر استفاده می‌شوند. وجود این افعال با بافت‌های کهن در شعر "محو" بیانگر قدرت و توانایی شاعر بر ظرفیت واژگان فارسی است که با حسن گزینش و ترکیب، بین زبان و عاطفه هماهنگی زیبایی برقرار می‌نماید.

**برپاکن:**

نقاب از رخ برفاکن محشری از جلوه **برپاکن**      جهانی صبر و هوش و عقل از یک عشوهِ یغما کن (محو: ۵۶۱)

**به‌پاکرد، برپاکنی، بازپس‌گردد:**

قیامت را **به‌پاکرد** از قیامت قامت رعنا      نهی گامی به ره **برپاکنی** صدگونه هنگامه  
تن سیمینت ار یک‌بار بیند بس عجب نبود      ز خجلت **بازپس‌گردد** به کام کرم بادامه (محو: ۵۶۷)

**فعل دعایی:**

یک نوع ساختار فعلی که شاعر با به کارگیری آن موجب تشخیص زبان خود می‌شود، کاربرد آن دسته از فعل‌های دعایی است که در شعر و نثر گذشته مورد استفاده قرار می‌گرفت. فعل دعایی در زبان گذشته

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

به شکل: «بن مضارع +ad» یا «فعل مضارع سوم شخص +H» ساخته می‌شده‌است. در شعر "محو" بیشتر فعل‌های دعایی وی را فعل «باد» و صورت منفی آن «مباد» تشکیل می‌دهد.

**باد:**

خانه‌ی عاشق نوازی‌ها پیش آباد باد یار دادی شوخی و بی‌رحمی و بیداد داد

(محو: ۵۳۳)

**مبیناد، مباد:**

بر لبم طوفان آه و دیده‌ام دریای خون کس مبیناد ای خدا این ماجراها را که من  
نیم‌نازش کرد یغما دین و دل یارب مباد کس بدین گونه اسیر عشق این ترسا که من

(محو: ۵۶۲)

**ساختار اسم:**

با تأمل در اشعار "محو" می‌توان به نیکی دریافت که وی متناسب با ساخت بیانی شعر خویش گاه آگاهانه و گاه نا آگاهانه از اسم‌هایی که در دوره‌ی گذشته رایج بوده و اکنون کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرند یا به کلی متروک شده‌اند، در شعر خویش بهره می‌گیرد. ایجاد زبانی استوار و فخیم نیازمند تأمل و توجه به شکل و تلفظ واژه‌هاست بنابراین با توجه به این تعریف ساختار اسمی در شعر "محو" به دو گونه: کاربرد اسم‌های قدیمی و کاربرد تلفظ قدیمی واژه‌ها یافت می‌شود:

**(۱) کاربرد اسم‌های قدیمی**

در صورتی که شاعر از اسامی‌ای که در گذشته کاربرد داشته و امروزه در زبان فارسی کمتر به کار می‌رود استفاده کند، این امر موجب برجستگی زبان شعرش می‌شود. شایان عنایت است که "محو" در شعر خویش از واژه‌های قدیمی بسیار استفاده کرده است. برای نمونه در شعر ذیل:

مطلب نشئه‌ی عیش از می میخانه دهر جام‌ها ما هم از آن باده چشیدیم عبث

(محو: ۵۲۷)

به کار بردن واژه‌های «عیش»، «می»، «میخانه»، «دهر»، «جام» و «باده» به فضای شعرش جنبه‌ی کهن‌گرایانه بخشیده است.

واژه‌های رُخ، عبیر، زلف و غالیه در شعر ذیل نیز چنین است:

حیف آیدم به رُخ رسد دست هر عبیر از مشک زلف غالیه را بر جمال مال

(محو: ۵۵۵)

**(۲) کاربرد تلفظ کهن واژگان**

کاربرد تلفظ کهن واژه‌ها نیز موجب می‌شود که زبان شاعر از زبان متعارف و هنجار فاصله گیرد و به زبان گذشته نزدیک شود. گاهی تلفظ قدیمی برخی از واژگان تنها با جا به جایی، یا حذف یا تغییر یک



حرف از آن صورت می پذیرد. واژه‌ی «آسیا» که صورت قدیمی آن «آسیاب» است یا «فولاد» که در زمان‌های پیش به صورت «بولاد» تلفظ می شده چنین است. «به هر حال شاعر به تناسب نیاز موسیقایی و روحی خویش از صورت‌های مختلف یک کلمه می تواند بهره‌مند شود که فقط یکی از آن‌ها در هنجار عادی زبان زنده و مورد استفاده همگان است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵). "محو"، در اشعار خود به مقتضای فضای شعر از این امکان زبانی نیز به زیبایی استفاده می کند. از آن جمله در شعر ذیل به جای «راه» از «ره» و به جای «شاه» از «شه» که صورت قدیمی تر آن است، بهره می جوید.

خاک ره گشته شدم بلکه به پایی برسم      به صبا داده غبارم که به جایی برسم  
از گدایی در عشق مرا چشم شهی است      بود از سایه‌ی زلفی به همایی برسم (محو: ۵۵۷)  
نمونه‌های دیگر از کاربرد اسم‌های قدیمی و کاربرد تلفظ کهن واژگان:

میخانه، شکرانه، دیر، قح، خمار: (محو: ۵۱۴). رخ، خسته، قاقم، خفته، غنوده، ناوکش (محو: ۵۱۵).  
غنوده، شه، سجده‌گه (محو: ۵۱۶). گلشن، ایزد، فوج، قرب، رخسار، کنیز، هندو (محو: ۵۱۷). محمل،  
خمار، گلشن (محو: ۵۱۸). جامه، خرام (محو: ۵۱۹). ظلمات، سرشک (محو: ۵۲۱). کوکب، خجل،  
شهسوار، مرکب، نقاب، جفا، رخسار، پروا، خرابات (محو: ۵۲۲). رخ، رقیب، ره، غلم (محو: ۵۲۳). باده،  
ژنده، خرقه، طرب، عشرت، رقیب، برهمن (محو: ۵۲۴). عندلیب، تاک، دیده (محو: ۵۲۵). جغد، عنقا،  
شهی، شه، شوکت، فغان، باده، افگار، عشرتکده، عزلت (محو: ۵۲۶). جامه، دهر، میخانه، جام، باده، ره  
(محو: ۵۲۷). غنچ، کمند (محو: ۵۲۸). خرق، فلک، شه، گلشن، کارزار، جامه، خارپشت (محو: ۵۲۹).  
زلف، دام، شهی (محو: ۵۳۰). افغان، خونابه، دهر، دیده، سقیم، رای، زخم (محو: ۵۳۱). گلشن، خزان،  
پیاله، نقاب، رخ، ماهتاب، عشاق (محو: ۵۳۲). مغان، کوی، سریر، شوخ (محو: ۵۳۳). زلف، بتان، کلک،  
دیده، جبین، رخ، عشاق، قفا (محو: ۵۳۴). ساقی، همره، چرخ، محنت، نزار، ره آورد (محو: ۵۳۵). بزم،  
باده، ذقن، زلف، گلگشت (محو: ۵۳۶). شه، دیو، دد، کهسار، نگار، دیده، قاصد (محو: ۵۳۷). نگارین،  
خزان، شوخ، سودا، دیده، کوی، عبیر (محو: ۵۳۸). خلد، روا، عندلیب، نوشین، تیغ، گلچین (محو: ۵۳۹).  
شاهنش، گلشن، صنع، مسکین، کابین، عارض، زلف، دهن (محو: ۵۴۰). رقیب (محو: ۵۴۱). کارگر،  
ره، باده، رخ، زلف (محو: ۵۴۲). شه، رهی، شرر (محو: ۵۴۳). غمزه، توسن، شه، رخسار (محو: ۵۴۴).  
زلف، قید، ره، ورطه: (محو: ۵۴۵). اکسیر، بحر، مل، غمزه، درج، گهر، درّه، لعل، دلبر، مهر، مه، هندوی  
(محو: ۵۴۶). میخانه، خموش، طربناک، زلف، رخ، یغما (محو: ۵۴۸). لعل، صهبا، بزم، وصل  
(محو: ۴۵۹). گلشن، رخ، نقاب، ره، مها (محو: ۵۵۰). کحل، محمل (محو: ۵۵۱). دیده، فرق، رخس،  
نقاب، چرخ، مهر، مه، خرقه (محو: ۵۵۲). گلشن، باده، تاک، رخ (محو: ۵۵۳). نگار، لعل، عشوه  
(محو: ۵۵۴). زلف، کلف، که، پور (محو: ۵۵۵). گنه، ره، رقیب، کهسار (محو: ۵۵۶). زلف، خرام  
(محو: ۵۵۷). می، شهد، باده، رخ، خم (محو: ۵۵۸). رخ، بارگاه، میکده، خانقاه (محو: ۵۵۹). مهر،  
هامون، کهسار، می، گردون، زخار، شهوار (محو: ۵۶۰). نقاب، رخ، عشوه، گردون، رعنا (محو: ۵۶۱).

یغما، ترسا، تاراج، انگین، رخسار (محو: ۵۶۲). واله، چرخ، شه، بارگاه، تیغ (محو: ۵۶۴). شهان، هجر، مهر، شهنامه (محو: ۵۶۶). سمند، هنگامه (محو: ۵۶۷). ره آورد، مشاطه، بزم، گلشن، نگار (محو: ۵۶۹). طعن، آکه، واله، شوخ، آذر، شاهنش، دیر (محو: ۵۷۰). شه، دام (محو: ۵۷۱).

### ساختار صفت

استفاده از صفات مطلوب در شعر شاعران در صورتی که متناسب با فضایی معنایی و واژگان موجود در شعر باشد موجب تشخیص کلام می‌شود. شاعر باید در انتخاب این صفات نهایت دقت را مبذول داشته و کلمات ملایم و مأنوس با سبک خود را به دست آورد. صفات به سه شکل در اشعار محوی نمود یافته است:

### صفات ساده

منظور از صفات ساده، صفاتی است که از یک تک واژه مستقل تشکیل می‌شوند. رویکرد محوی به این صفات ساده، رویکردی زیبا شناختی است که بر جنبه موسیقایی اشعارش طنین مضاعف بخشد. برای نمونه واژه‌ی «نزار» و «زار» در اشعار ذیل:

اگرچه رو سیه از معصیت هستم تو غفاری      باین جسم نزار و ناله های زار ما را بخش  
(محو: ۵۴۴)

همچنین در نمونه های ذیل «ناب» و «سهی» به عنوان صفت به کار رفته اند:  
مفلسان عشق از سودای خالت سیم ناب      ریختند از دیده وز دل نقد داغ اندوختند  
(محو: ۵۳۸)

به دل گفت او نهال قامتش را دید چون رضوان      چنین سرو سهی شاید که صد جنت بیاراید  
(محو: ۵۴۰)

نمونه‌های دیگر: سیم ناب (محو: ۵۲۲)، لب لعل (محو: ۵۲۸)، سرو سهی (محو: ۵۲۹)، دنیای دون (محو: ۵۳۳ و ۵۴۷)، دیو مرید (محو: ۵۵۲)، خرقه زرق (محو: ۵۵۲)، لب لعل (محو: ۵۵۸).

### صفات مشتق

این صفت از ترکیب یک تک واژه مستقل و یک یا چند تکواژ وابسته ساخته می‌شود. این تکواژه‌های وابسته یا وندها ممکن است به صورت پیشوند یا پسوند باشند. باید توجه داشت که در این گونه صفات گاهی تکواژ آزاد آن کهن است و وند آن در زبان امروز هم کاربرد دارد. مانند نا+یاب و عنبر+ین، در شعر ذیل:

گوهر نایاب مقصودت نمی آید به کف      تا نگر دی «محویا» در موج بحر گریه غرق  
(محو: ۵۵۲)

روز روشن را به چشم عاشقان شب ساختی      تا برآشتی بر این رخسار زلف عنبرین  
(محو: ۵۶۲)

و گاهی هم تکواژ و وند هر دو کُهن هستند. مانند:

### **نگون + سار:**

چون شیشه پر از می که نگونش بنمایند  
همواره من از بخت **نگونسار** بگیریم  
(محو: ۵۶۰)

### **می + گون:**

ای شکوه باغ حسن از سرو موزون شما  
جان و دل ها مست عشق از لعل **میگون** شما  
(محو: ۵۱۶)،  
نمونه‌های دیگر: خرقة ی پشمینه (محو: ۵۱۵)، زلف عنبرین (محو: ۵۲۲)، حصار آهنین، یوسف لاله  
گون، چشم میگون (محو: ۵۲۲) باده ی دیرینه (محو: ۵۲۴)، گیسو مشکین (محو: ۵۲۸)، گدای  
کمترین (محو: ۵۲۹)، بستر رنگین (محو: ۵۳۳)، اشک آتشین (محو: ۵۳۵)، آه دردناک  
(محو: ۵۳۵ و ۵۶۵)، جامه رنگین (محو: ۵۶۶).

### **صفات مرکب**

صفت مرکب صفتی است که «از دو یا چند تکواژ آزاد یا مستقل ساخته می شود.» (وحیدیان  
کامیار، ۱۳۷۹: ۸۱) بهره جستن از این صفات از طرف شاعر خواه به عمد، یا غیر عمد از آنجایی که امروزه  
در زبان معیار کاربرد ندارد، موجب تشخیص زبان او می شود. محوی در اشعار خود با بسامد بالایی از این  
صفت بهره جسته است. مانند:

### **خار + پرور:**

چون خلیل از آرزو گل **خار پرور** دیده ای  
نقص شماری تو «محو» بر اولی الالباب  
(محو: ۵۲۰)

### **شهر + آشوب:**

نقاب از چهره بردار ای جبینت ماه **شهر آشوب**  
ز جا بر یکدم از یک برق جلوه صبر صد ایوب  
(محو: ۵۲۲)

### **شعله + بار:**

مباش منتظر جلوه ی رخس «محو»  
تو مشت خار به این برق **شعله بار** مپیچ  
(محو: ۵۳۰)

### **پر + سوز، جان + کاه:**

نهی پای تو بر سینه **پر سوزی** وای  
زنی آتش به دل بلبل نالان ای گل  
مرهمی بر سر داغی نگذاری هرگز  
گوش بر ناله ی **جانکاه** نداری هرگز  
(محو: ۵۴۳)

نمونه‌های دیگر: دیده‌ی پرفن (محو: ۵۱۴)، روح حیات افزا (محو: ۵۱۹)، مهر عالم تاب (محو: ۵۲۲)، ناله‌ی جان کاه (محو: ۵۲۷) دل آسوده گرد (محو: ۵۲۹) دیده شرفیاب (محو: ۵۳۱) نسیم روح پرور (محو: ۵۳۳)، ناله‌های پرحزین (محو: ۵۳۵)، دیوانه‌ی صحرا نورد (محو: ۵۳۶)، گوهر شهسوار (محو: ۵۳۷)، چشم پر خمار (محو: ۵۴۰)، چرخ کج‌رو (محو: ۵۴۱)، سبزه‌ی نورسته (محو: ۵۴۱)، نخل شیرین‌بار، تیغ فناجو، چشم پرفن (محو: ۵۴۲)، سینه پر داغ (محو: ۵۴۴)، دل پر خار (محو: ۵۴۵)، دیده‌ی پر فن، زلف مشکبار (محو: ۵۵۰)، مرغ خوش آهنگ (محو: ۵۵۴)، اشک سرخ بار (محو: ۵۵۶)، لعل شکربار، دل کوهکن (محو: ۵۵۶)، یار نازک طبع (محو: ۵۵۹)، نرگس خیره چشم (محو: ۶۵۷)، زلف مشکبار (محو: ۵۶۸) ناله دمساز (محو: ۵۶۹).

### ساختار قید

قید واژه‌ای است «که صورت ثابت دارد، یعنی صرف ناشدنی است، و آن به فعلی، یا صفتی، یا قید دیگر، یا تمام جمله می‌پیوندد تا نکته‌ای را به مفهوم آن بیفزاید.» (ناتل خانلری، ۱۳۸۲: ۳/۲۰۹) قیدها به دو دسته‌ی: قید مختص و قید مشترک تقسیم می‌شوند. قیدهای مختص در جمله جز نقش قیدی، نقش دیگری را نمی‌پذیرند و در زبان برای قید بودن وضع شده‌اند. اما قیدهای مشترک در اصل قید نیستند، بلکه صفت و اسم و فعل و ... اند که در جمله قید واقع می‌شوند (انوری، گیوی، ۱۳۶۷: ۲۲۶) محوی از هر دو دسته‌ی این قیدها متناسب با حال و هوای شعرش سود جسته است.

### اینک:

ای دیده بر رخم تو دگر خط مکش به خون      اینک زیرا رفته به غربت رسید خط  
(محو: ۵۴۸)

### آری:

زان لب خوش آیدم سخن ار به، و گر قبیح      آری ملیح هر چه بگوید بود ملیح (محو: ۵۳۱)  
نمونه‌های از قیدهای مشترک به کار رفته در شعر محوی عبارتند از:

### غضب آلوده:

این قدر دامن آن ماه کشیدیم عبث      دامنش را غضب آلوده کشید از کف و رفت  
(محو: ۵۲۷)

### جانانه:

ای خنده، ز زیر لب جانانه برون آ      ای نشئه فرا باده، ز پیمانه برون آ (محو: ۵۱۵)  
نمونه‌های دیگر: پریوار (محو: ۵۱۴)، باری (محو: ۵۲۴)، گریان (محو: ۵۲۶)، آری (محو: ۵۳۱)، بی شک (محو: ۵۳۱)، آشفته حال (محو: ۵۳۴)، لیک (محو: ۵۳۶)، آهسته (محو: ۵۳۹)، پر سخت (محو: ۵۴۵)، طربناک (محو: ۵۴۸)، دریغ (محو: ۵۵۰)، نالان (محو: ۵۵۲)، گاه گاهی (محو: ۵۵۹).

### کاربرد «این» و «آن» برای بیان نوع و مبالغه

کاربرد «این» و «آن» برای اشاره به نزدیک و دور به کار می‌رود. شاعران موفق از تمامی امکانات زبانی برای تشخیص زبان خویش بهره می‌گیرند. «این» و «آن» علاوه بر موارد یاد شده، برای بیان نوع و مبالغه نیز به کار می‌روند. محوی از این توانش زبانی در موارد فراوان بهره جسته است. برای نمونه در شعر ذیل:

#### آن شوخ غضبناک:

طربناک است آن شوخ غضبناک ار بریزد خون

که غیظ از می کشیدن رفته بیرون از دل غایب

(محوی: ۵۴۸)

#### این شوخ ستمکار:

اگر بخشنده بر عشاق این شوخ ستمکار است

نباشد جز دل پر خار زین گلزار ما را بخش

(محوی: ۵۴۵)

#### این کهنه کاخ لاجورد:

تا به زیر چرخ باشی زیر بار محنتی

سایه اش باشد گران این کهنه کاخ لاجورد

(محوی: ۵۳۵)

شاعر با به کاربردن «آن شوخ غضبناک»، «این شوخ ستمکار» و «این کهنه کاخ لاجورد» برای بیان مبالغه دست به عادت زدایی زده است.

#### حرکت یا رقص ضمیر

یکی دیگر از موارد برجسته‌سازی و ناآشنا ساختن کلام شاعر، کاربرد ضمیر در غیر از جایگاه اصلی خود می‌باشد. ضمائر پیوسته در زبان معیار به طور معمول در حالت مفعولی پیوسته به فعل و در حالت مضاف الیهی پیوسته به اسم و در صورتی که نقش متممی داشته باشند بعد از حرف اضافه قرار می‌گیرند. اما در زبان ادبی بنا به ضرورت وزن در گذشته، یا به منظور زیبا سازی و تأکیدی که بر قسمتی از جمله دارد، شاعر یا نویسنده دست به جا به جایی ضمیر پیوسته می‌زند. این جریان تحت عنوان «پرش، جهش، حرکت و رقص ضمیر» در کتب دستور مطرح شده است. این شگرد به فراوانی توسط شاعران گذشته مورد استفاده قرار گرفته شده است. "محوی" نیز به تبعیت از شاعران گذشته از چنین شیوه ای در اشعار خود بهره می‌جوید.

به صد نازم برد برمی‌نهد پای نگارین را خوشا وقت خزان من که مهمانش بهار آمد (محوی: ۵۳۸)

"محوی" با به کارگیری ضمیر پیوسته «م» در واژه ی «نازم» که نقش مفعولی دارد و باید به بخش صرفی فعل بپیوندد با آوردن آن همراه با قسمت غیر صرفی فعل موجب تازگی زبانش در نگاه خواننده

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

می‌گردد. در نمونه‌ی ذیل نیز «ت» در «نکندت» که نقش مضاف الیه‌ی را دارد و باید همراه اسم بیاید، همراه فعل آمده است:

نکندت در دل اثر ناله و زاری هرگز  
کوه الماس ندارد ز شرر هیچ هراس  
(محو: ۵۴۳)

### جمع بستن‌های نامتعارف

گرچه در زبان فارسی برای جمع بستن جانداران از «ان» و برای غیر جانداران از «ها» استفاده می‌شود، ولی در زبان امروز کاربرد «ان» برای جانداران رو به کاهش است خاصه در زبان محاوره. بنابراین جمع این واژگان با «ان» توسط شاعر موجب عادت‌زدایی زبان می‌شود. محوی با جمع بستن‌های ناآشنا موجب برجسته‌سازی کلامش شده است، برای نمونه او «لب» را با «ان» به جای «ها» جمع بسته است:

ابر لطف از تیغ قهرش می‌چکد      نیش این شکر لبان نوشین باد (محو: ۵۳۹)  
جمع بستن اعضای جفت بدن انسان با «ان» که برجسته کردن کلام را به همراه دارد، نمونه:  
جا بجز محراب کو چشمان شوخت را بگو      آخر این سحر آفرینی از کجا آموختند  
(محو: ۵۳۸)

جمع بستن اسم معنی با «ان»:

### خوب + ان:

به پیش آن شه خوبان اگر از ماجرای شوق      نویسم سرگذشتی نامه ام ماند به شاهنامه  
(محو: ۵۶۶)

### ساختار حروف

حروف در زبان فارسی به تنهایی معنی مستقل ندارند، «فقط برای پیوند دادن گروه‌ها یا کلمه‌ها یا جمله‌ها به یکدیگر یا نسبت دادن کلمه‌ای به کلمه‌ای یا کلمه‌ای به جمله‌ای، یا نمودن نقش کلمه‌ای در جمله به کار می‌روند.» (انوری، گیوی، ۱۳۶۷: ۲۵۵) حروف تنها در همراهی با دیگر کلمات معنی می‌یابند. حروف در گذشته در معانی متفاوت به کار گرفته می‌شدند. بهره جستن از حروف در غیر معنای رایج امروز، باعث نوعی عادت ستیزی در زبان شاعر می‌شود. محوی با روی آوردن به چنین کاربردهای در سروده‌هایش رنگ عادت را از رخسار آنها زدود و بافت‌هایی زبانی خود را استحکام بخشیده است.

### کاربرد شکل قدیمی حروف

در این شگرد، شاعر در شعر خود از شکل کهن حروفی بهره می‌گیرد که امروزه در زبان معیار کاربرد کم یا اصلاً کاربردی ندارند. بیشترین بسامد کاربرد این حروف در شعر "محو" مربوط به حرف «ز» است که امروزه در زبان معیار به صورت کامل «از» به کار می‌رود، در گذشته هر دو صورت کامل «از» و مخفف «ز» مورد استفاده قرار می‌گرفته است.

ز ما سرگشتگان شوق گم شد کعبه‌ی مطلب      ز رحمت آیتی بنما به ما و «اهدنا یا رب»

(محو: ۵۲۱)

حروف دیگر که به شکل کهن در شعر "محو" به کار رفته عبارتند از:

**دگر، گر:**

در سلطان و شه را روزها بیهوده کوبیدم      **دگر** در کوی شاه خود کنم خاکی به سر امشب  
به سر درد محبت **گر** بود باشد ترا «محو»      خلاص از کشمکش فردا، نجات از درد سر امشب  
(محو: ۵۳۱)

**ار، گر:**

زان لب خوش آیدم سخن **ار** به و **گر** قبیح      **آری** ملیح هر چه بگوید بود ملیح (محو: ۵۳۱)  
نمونه های دیگر: **گر** (محو: ۵۲۲ و ۵۲۴ و ۵۳۲ و ۵۴۰ و ۵۴۳ و ۵۴۷ و ۵۴۹ و ۵۶۶). **ار**  
(محو: ۵۲۳ و ۵۴۳ و ۵۴۴ و ۵۷۱). **ز** (محو: ۵۲۳ و ۵۲۶ و ۵۳۷ و ۵۴۲ و ۵۴۵ و ۵۷۰). **کز** (محو: ۵۲۷). **دگر، کز**  
(محو: ۵۳۶) **ور** (محو: ۵۴۴ و ۵۶۹). **نز** (محو: ۵۴۴). **دگر** (محو: ۵۴۹ و ۵۵۵ و ۵۶۱).

**ادات تشبیه کهن:**

استفاده از ادات تشبیهی که در گذشته بیشتر کاربرد داشته و امروزه کمتر به کار می‌رود، از دیگر مواردی است که موجب تشخیص زبان شاعر می‌شود. در این جا به نمونه هایی از این نوع ادات تشبیه در شعر محوی اشارت می‌شود:

**به سان:**

به ماهی ماه من بردار یک ساعت نقاب از رخ      منور ساز عالم را به **سان** آفتاب از رخ  
(محو: ۵۳۲)

**گویی:**

نگار امشب سوی خونین دلان داغدار آمد      تو **گویی** تازه گلزاری به سیر لاله زار آمد  
(محو: ۵۳۷)

**کاربرد معانی کهن حروف**

کاربرد حروف در معانی و مفاهیم غیر از معنی و مفهوم رایج زبان اکنون در معانی که در گذشته مرسوم بوده است، باعث برجستگی شعر می‌شود. زیرا حروف در گذشته در مفاهیم گوناگونی به کار گرفته می‌شدند. «چنین کارکردهایی در شعر امروز، هر چند به ظاهر معمولی به نظر می‌آید، نتایج زبانی آن قابل توجه است. زیرا نوعی آشنایی زدایی است که سبب تشخیص زبان و استحکام بافت‌های آن می‌شود.» (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۷۳ و ۱۷۲) محوی نیز از این شگرد برای برجسته‌سازی شعر خویش استفاده کرده که نمونه های از آن ذکر می‌شود.

### کاربرد حرف «را»

محوى حرف «را» را بیشتر به عنوان نشانه ی مفعولى به کار برده، اما در عین حال همانند گذشتگان آن را در مفهوم «به»، «برای» و «فک اضافه» به کار گرفته است که هدفش تأثیر زیبا شناختی است که با این شگرد حاصل می‌شود.

### «را» در مفهوم «به»:

جا بجز محراب کو چشمان شوخت را بگو آ	خر این سحر آفرینی از کجا آموختند
چرخ کج رو کاسه ی طنبور را ماند به چشم	گوش بر ناسازی آهنگ این ساز، العیاذ
	(محوى: ۵۳۸)
	(محوى: ۵۴۱)

### «را» در معنی «برای»:

عشق را از دختر زر کمتر بدان	عقل و هوش این هر دو را کابین بود
«محویا» پروانه پیر کاملی است	سوختن هر سالکی را دین بود (محوى: ۵۴۰)
	(محوى: ۵۴۲)

### «را» برای فک اضافه:

این «را» بین مضاف الیه و مضاف واقع می‌شود و سبب جدایی مضاف الیه و مضاف می‌گردد و کسره اضافه را از بین می‌برد. این ساخت از ویژگی‌های شعر گذشته است. محوی نیز از این شگرد بهره جسته است. مانند:

یار آمد و ز ناله‌ام آزرده گشت و رفت	تأثیر را ز ناله همین دیده‌ایم آه (محوى: ۵۶۵)
شهادت را تو خواهی، کشته ی ابروی شوخی	شو دم تیغ فنا جو، جلوه ی آب بقا بنگر
	(محوى: ۵۴۲)

در نگاه اول «را» نشانه‌ی مفعولی به نظر می‌رسد، اما با تأمل بیشتر مخاطب در می‌یابد که این گونه نیست و این امر موجب برجسته‌سازی و التذاذ ادبی می‌شود.

### کاربرد حرف اضافه «اندر»

به کار گیری حرف اضافه «اندر» به جای «در» که از مختصات شعر گذشته به ویژه دوره‌ی اوّل زبان فارسی است، باعث کهن‌گرایی زبان شاعر می‌گردد. «استاد بهار» می‌نویسد: «در زمان سامانیان به هیچ وجه کلمه «در» در نثر نیست و به اشعار منسوب به آن دوره هم اعتماد کامل نمی‌توان کرد، ولی در کتب نثر قدیمی که می‌توان بدان‌ها اعتماد کرد، هر قدر جستجو شده همه جا «اندر» استعمال شده است و لفظ «در» که مخفف «اندر» است در عهد غزنویان پیدا آمده است.» (بهار، ۱۳۷۵: ۱/۳۳۸) این حرف در مقام



پیشوند فعل و حرف اضافه هر دو می آید. با اندک تأمل در شعر "محو" می توان دریافت که این حرف با بسامد کمی در مقام حرف اضافه آمده است. مانند:

سرنگونی آنقدر بر حال من کرد استیلا «محویا» گردید نام من نگون اندر نگین

(محو: ۵۶۳)

در هوایت شد روان از هر کناری جوی خون ای ز عالم بر کنار، اندر کنار کیستی؟

(محو: ۵۶۸)

### کاربرد «با» در مفهوم «به»:

از مختصات سبک قدیم آن است که حرف اضافه «با» در مواردی به کار می رود که در ادوار بعدی تا فارسی رایج امروز به جای آن حرفی «به» استعمال می شود. «(ناتل خانلری، ۱۳۸۲، ۳/۳۳۵) در شعر محوی موارد محدودی از حرف اضافه «با» در مفهوم «به» مشاهده می شود:

بجا باشد در این جا هم مرا با خاک بسپارند درین کو دل ز من صبر از دل و روح از بدن گم شد

(محو: ۵۳۶)

با یاد لب تست اگر فتوی عشق است جز باده کشی در شب آدینه حرام است

(محو: ۵۲۴)

### کاربرد حرف اضافه «به»:

با آن که کاربرد حرف اضافه «به» در معانی دیگر غیر از معنی اصلی از ویژگی های سبک کهن است، اما در اشعار محوی این حرف با بسامد بالایی در مفهوم «در» و به میزان کمتری در مفهوم «با» و «به» قسم به کار رفته است..

### کاربرد حرف اضافه «به» در مفهوم «در»:

حذر ز دام بلا کن، به زلف یار مپیچ نبوده تاب کمندت به کارزار مپیچ (محو: ۵۲۹)

به سوی در قفا افتادگانت یک نگه بنگر به چشم مست خود شور قیامت را تماشا کن

(محو: ۵۶۱)

نمونه های دیگر: به پیش من (محو: ۵۲۳). به دنیا (محو: ۵۲۵). به ویرانه (محو: ۵۲۶). به فنا (محو: ۵۲۷). به وصف (محو: ۵۲۸). به چرخ (محو: ۵۳۵). به کف (محو: ۵۳۵). به راهش (محو: ۵۳۷). به جانم (محو: ۵۴۲). به این چار آینه (محو: ۵۴۴). به وصف (محو: ۵۴۸). به راهش (محو: ۵۶۱). به کف (محو: ۵۶۲).

### کاربرد «به» در مفهوم «با»:

آن چه درباره‌ی حرف «به» در معنی «با» گفتنی به نظر می‌آید، توجه به این نکته است که در «به» واسطگی در اشعار محوی، نوعی حذف صورت گرفته است. مثلاً «به صد...» به وسیله صد... بوده است که «وسیله...» یا «واسطه» به طور ضمنی در مثال‌های ذیل حذف شده است. (علی پور، ۱۳۷۸: ۱۸۲).

به صد نازم برد برمی‌نهد پای نگارین را  
خوشا وقت خزان من که مهمانش بهار آمد  
(محوی: ۵۳۸)

و:

به دل گفت او نهال قامتش را دید چون رضوان  
چنین سرو سهی شاید که صد جنت بیاراید  
به چشم پر خمارش نسبتی دارد عجب نبود  
که هر دم دختر رز اینقدرها فتنه می‌زاید  
(محوی: ۵۴۰)

### کاربرد «به» در مفهوم «بای قسم»:

کاربرد «بای» سوگند که از ویژگی‌های سبک گذشته، خاصه شاعران سبک خراسانی است، در شعر "محوی" قابل مشاهده است. برای نمونه:

### به جنات و به دوزخ:

خوشا حال مسلمانان و صدها وای بر گبران  
به جنات و به دوزخ گر ببخشی آب و تاب از رخ  
(محوی: ۵۳۲)

### به جاه:

بضاعت نبودم جز خامکاری و گنهباری  
تو یارب پس به جاه احمد مختار ما را بخش  
(محوی: ۵۴۵)

### نتیجه گیری

در این پژوهش، پس از بررسی داده‌ها و اطلاعات جمع‌آوری شده از دیوان "محوی"، مشخص گردید: کارکردهای سبکی، در همه‌ی شؤون زبانی، خواه در مرتبه‌ی انتخاب خواه در مرتبه‌ی نوآوری عناصر و الگوهای واژگانی، روابط نحوی و ساختار شعر "محوی"، نمایان است. در سطح واژگانی، خصایص متعدد واژه از قبیل ترکیبات تازه، نوواژگی، کهنگی و نظایر آنها مشاهده گردید، همچنین از لحاظ دستوری، محدودیت یا وسعت و تنوع در انتخاب انواع گروه‌های اسمی، وصفی، قیدی و حروف، بسامد و تنوع صفات و قیود، قابل تأمل است. برخورد محوی با افعال در اشعار خود به چند شکل مختلف بروز پیدا نموده است به گونه‌ای که گاهی با استفاده مناسب از فعل‌های پیشوندی تشخیص خاصی به اشعارش بخشیده است. گاهی هم با روی آوردن به افعال ساده کهن و نشان دادن آن افعال در کنار دیگر افعال، موجب برجستگی شعر خود شده است. با تأمل در اشعار محوی می‌توان به نیکی دریافت که وی متناسب با ساخت بیانی شعر خویش گاه آگاهانه و گاه ناآگاهانه از اسم‌هایی که در دوره‌ی گذشته رایج بوده و

اکنون کمتر استفاده می‌شوند، در شعر خویش بهره می‌گیرد. رویکرد "محو" به صفات و قیود، رویکردی زیبا شناختی است که بر جنبه موسیقایی اشعارش طنین مضاعف می‌بخشد. بهره جستن از صفات و قیود مرکب از طرف شاعر از آنجایی که امروزه در زبان معیار کاربرد ندارد، موجب تشخیص زبان او می‌شود. به کارگیری حروف در غیر معنای آن، باعث نوعی عادت ستیزی در زبان شاعر می‌شود. محو با روی آوردن به چنین کاربردهای در سرودهایش رنگ عادت را از رخسار آنها زدوده، بافت‌هایی زبانی خود را استحکام بخشیده است. از آنجایی که "محو" از نظر زمانی هم عصر شاعران سبک بازگشت ادبی ایران می‌باشد، ویژگی‌های سبکی اشعار وی همانند شاعران سبک عراقی، خاصه حافظ شیرازی می‌باشد. بعد از کندوکاو اشعار محو مشخص گردید وی با تسلطی که بر ذخایر زبانی دارد، به خوبی توانسته با بهره‌گیری گسترده از واژگان و ترکیبات زیبا و برخی از کاربردهای کهن واژگانی و نحوی، موجب تشخیص زبان شعری خود گردد.

### منابع

- ۱- انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن (۱۳۶۷) **دستور زبان فارسی**، تهران، انتشارات فاطمی، چ اول.
- ۲- بهار، محمد تقی (۱۳۷۵) **سبک شناسی** (جلد اول)، تهران، انتشارات امیر کبیر، چ هشتم.
- ۳- درگاهی، محمد تقی (۱۳۶۹) **نقد شعر در ایران**، تهران، امیر کبیر.
- ۴- سمیعی، احمد (۱۳۸۶) **مبانی سبک شناسی شعر**، مجله ی ادب پژوهی دانشگاه گیلان، ش دوم، تابستان، ص ۷۶-۴۹.
- ۵- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۴) **موسیقی شعر**، تهران، انتشارات آگاه، چ هشتم.
- ۶- شمیسا، سیروس (۱۳۷۱) **سبک شناسی**، تهران، انتشارات فردوس.
- ۷- فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳) **درباره ادبیات و نقد ادبی**، ج (۲) تهران، امیر کبیر.
- ۸- علی پور، مصطفی (۱۳۷۸) **ساختار زبان شعر امروز**، تهران، انتشارات فردوس، چ اول.
- ۹- محوی، محمد (۱۳۸۷) **دیوان محوی**، سنندج، انتشارات کردستان، چ پنجم.
- ۱۰- مدرسی، فاطمه (۱۳۸۶) **از واج تا جمله**، تهران، چاپار، چ اول.
- ۱۱- نائل خانلری، پرویز (۱۳۸۲) **تاریخ زبان فارسی**، ج (۳)، تهران، نشر نو، چ هفتم.
- ۱۲- وحیدیان کامیار، تقی؛ عمرانی، غلامرضا (۱۳۷۹) **دستور زبان فارسی**، تهران، انتشارات سمت.

## بررسی لفظی و مفهومی انواع مطلع در شعر کُردی کرمانشاهی

دکتر شراره الهامی \*

### چکیده:

در بررسی اشعار کُردی کرمانشاهی مشخص می‌گردد که مطلع اشعار کُردی کرمانشاهی دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که در دیگر اشعار فارسی و کُردی مشاهده نمی‌شود. مطلع این اشعار در دو بخش ۱- قالب مثنوی و ۲- قالبهای دیگر (همچون رباعی و قصیده) دارای اشکال و ساختار متعدد و متفاوتی است که می‌توان این اشکال را شامل انواع زیر دانست:

۱. مطلع از چهار لخت تشکیل شده: لخت اول، لخت دوم و چهارم عیناً تکرار می‌شود. در این شکل قافیه رعایت نمی‌شود.

۲. مطلع از چهار لخت تشکیل شده: دو لخت مصرع اول تکراری است و در مصرع دوم فقط کلمه‌ی آخر به عنوان ردیف مشترک است حال آنکه قافیه ندارد.

۳. مطلع از چهار لخت تشکیل شده: دو لخت مصرع اول تکراری است و در مصرع دوم به صورت صنعت طرد و عکس واژه‌های دیگری می‌آید با همان ردیف بیت اول؛ در این شکل همچنان قافیه رعایت نمی‌شود.

۴. در این شکل از مطلع که بسامد بالایی دارد، مصرع اول از یک نیم مصراع تشکیل شده است، در مصرع دوم کلمه یا کلماتی در آخر مصراع تکرار می‌شود که در حکم ردیف است اما قافیه ندارد.

۵. مصرع اول از یک نیم مصرع تشکیل شده است که در آخر مصراع دوم عیناً تکرار شده در این شکل نیز قافیه وجود ندارد.

۶. مصرع اول از یک نیم مصراع تشکیل شده است که در قافیه با مصراع دوم برابر است. در بررسی معنایی و محتوایی مشخص گردید که مابین اغلب این نوع مطالع با مفاهیمی خاص مانند: عشق عارفانه

---

\* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج

## نقد ادبی

و تعلیم ارتباطی وجود دارد و این اجزا در حکم تکیه‌گاه اصلی شعر هستند که در حکم عنوان شعر محسوب شده و یا چکیده‌ای از مطلب و موضوع اصلی را در بردارند که در برگزیده‌ی تأکیدی خاص است. در این پژوهش ساختار مطلع را دو بخش و بر اساس قالبهای شعری بررسی کرده‌ایم: بخش اول بررسی ساختار مطلع در قالب شعری مثنوی و بخش دوم، بررسی ساختار مطلع در سایر قالب‌ها.

**واژه‌های کلیدی:** کُردی کرمانشاهی، مطلع شعر، قالب شعری، لخت، قافیه و ردیف

### بخش اول: بررسی ساختار مطلع در قالب شعری مثنوی

در بررسی به عمل آمده مشخص گردید که شاعران این منطقه مطلع را از نظر شکل ظاهری و لفظی در شش ساختار به کار برده‌اند. این شش شکل عبارت است از:

#### ساختار شماره‌ی ۱:

مطلع از ۴ لخت تشکیل شده، لخت اول و دوم و چهارم عیناً تکرار می‌شود و در این حالت، در بیت اول قافیه به معنای علمی وجود ندارد، ولی بر اساس وزن و لخت تکرار شده، در بیت دوم قافیه (و احیاناً ردیف) همسان با بیت اول آرایه می‌شود. پس از آن از بیت سوم به بعد در شکل و قالب مثنوی، هر بیتی با قافیه‌ی جداگانه ذکر شده و شعر ادامه پیدا می‌کند.

از "ملا پریشان دینوری"، شاعر قرن هشتم و نهم در منطقه‌ی دینور اشعار زیادی به جا مانده است از جمله دیوان اشعارش که معروف به «پریشان نامه» است وی در ابتدای این دیوان این گونه می‌سراید:

من ژ بسمیلا، من ژ بسمیلا      ئییتدا مه‌که‌م من ژ بسمیلا

په‌ریشان نامه، زیکر مه‌که‌م ئه‌للا      نه‌ئه‌رای هه‌ر که‌س، په‌ی فه‌نای ئه‌للا

"ملا عبدالله مفتی" شاعر و نویسنده‌ی توانای هورامی که در سال ۱۲۷۳ در روستای "دشه" پاوه متولد شده است، اشعاری در قالب مثنوی با مطلع زیر دارد:

خودا یارت بۆ، خودا یارت بۆ      رۆله‌ئه‌رجووم هه‌ن، خودا یارت بۆ

به‌فه‌زل و ره‌حه‌مه‌ت، نگادارت بۆ      په‌ی ته‌حسیل عیلم، مه‌ده‌دکارت بۆ

در این دو بیت ضمن تکرار لخت اول و دوم و چهارم در بیت اول، در قافیه‌ی بیت دوم، یک کلمه از لخت تکراری (بۆ) به عنوان ردیف به کار رفته و قافیه بر اساس لخت تکراری، یعنی (یارت) ساخته شده است (دارت و کارت) اما از بیت بعد، مطابق مرسوم قالب مثنوی هر بیتی با قافیه‌ی جداگانه، در موضوع و مفهوم مد نظر شاعر، ساخته و پرداخته می‌شود:

رۆله‌وه‌رجه‌گشت، مه‌بۆ بزانی      حیکمه‌ت جه‌ئیجاد نه‌وع ئینسانی

(سلطانی، ۱۳۸۶: ج ۴، ۱۱۵)

یعنی می‌توان گفت که پایه و ساخت دو بیت اول در این نوع از ساختار مطلع، با یکدیگر تناسب لفظی دارند.

اشعاری در کتاب «دوره‌ی بهلول» از قرن دوم و سوم هجری به یادگار مانده است که در پانزده بند از "بهلول ماهی" (او را از این نظر "ماهی" می‌گفته‌اند که در ماه کوفه، دینور کنونی متولد شده است) و "بابا لره‌ی لرستانی"، "بابا رجب لرستانی" و "بابا حاتم لرستانی" سروده شده است؛ مطلع این پانزده بند در همین قالب شکل اول سروده شده است:

ئه‌و واته‌ی یاران، ئه‌و واته‌ی یاران      ئیمه‌دیوانین، ئه‌و واته‌ی یاران

هه‌نی مه‌گیلین یه‌ک یه‌ک شاران

تا زنده که‌ریم ئایین یاران

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۳۷)

در این دوبیت، ضمن تکرار لخت اول و دوم و چهارم در بیت اول، در قافیه‌ی بیت دوم، تکه‌ی آخر لخت تکراری (یاران) به عنوان قافیه به کلمه‌ی (شاران) همراه شده است. در نمونه‌ی زیر هم، رعایت تناسب بین قافیه‌ی بیت دوم با جزو تکراری، مشهود است که این تناسب از بیت سوم به بعد دیگر التزام نگردیده است:

ده‌هه‌ندی نزام، نه‌زام هه‌ستی	نه‌زام هه‌ستی، نه‌زام هه‌ستی
یه‌زدان یه‌که‌رنگ ره‌بی ئه‌له‌ستی	ئافه‌رینه‌نده‌ی بلندی و په‌ستی
ئی‌جاده‌ی کونه‌نده‌ی خاک و ئاب و نار	خالق نجووم سابت و سه‌ییار

(گیلانی، ۱۳۷۲: ۱۳)

توحیدیه‌ی زیر از همین شاعر تأیید کننده‌ی مطالب مذکور است:

یه‌کتای بی‌زه‌وال یه‌کتای بی‌زه‌وال	یه‌کتای بی‌زه‌وال یه‌کتای بی‌زه‌وال
یا عالم عه‌له‌مداری بوله‌ند مال	قادر بی‌چوون تنه‌یای بی‌مسال
حه‌یی لایه‌مووت سوبحان سزاوار	روژی ده‌هه‌ندی گداهان شار

(گیلانی، ۱۳۷۲: ۱۱)

به نظر می‌رسد، اشعاری که با این ساختار مطلع ارائه گشته‌اند بیشتر در راستای بیان مفاهیم دینی و مذهبی و حمد و مناجات سروده شده باشند و تکرار اجزای مطلع، به جهت تأکید صورت گرفته باشد.

## ساختار شماره‌ی ۲:

در این ساختار شعری، مطلع از ۴ لخت تشکیل می‌شود؛ دو لخت اول در مصراع اول کاملاً یکسان و تکراری هستند و در مصراع دوم در لخت چهارم، کلمه‌ی دوم لخت تکراری به عنوان ردیف مشترک به کار می‌رود و بیت دارای قافیه است:

هاوسه‌ران پیری هاوسه‌ران پیری	سه‌ده‌هاوار له‌ده‌س ده‌وران پیری
دل نه‌رم و نازک به‌هانه‌گیری	پام ها له‌پاون وینه‌ی زنجیری
موحاج و عه‌ساو ده‌س وه‌گردانم	پیری نامه‌وقع بی وه‌میهمانم

(گیلانی، ۱۳۷۲: ۳۴)

اما در برخی از موارد، کلمه‌ی تکراری به شکل صوری در جایگاه ردیف می‌نشیند و بیت مطلع فاقد قافیه می‌گردد، "صیدی" شاعر بزرگ اورامان که در قریه‌ی خانقاه پاوه در ۱۱۹۹ متولد شده است، در این شکل سروده است:

ه‌اره‌سه‌خته‌نی، ه‌اره‌سه‌خته‌نی	تۆ خۆ که‌م قی‌مه‌ت سه‌نگ سه‌خته‌نی
----------------------------------	------------------------------------

فقط در بیت دوم، بر اساس وزن و آهنگ کلمات آخرِ مصراع‌های اول و دوم، قافیه‌ی بیت نهاده می‌شود:

جای بولند ئیقبال به‌خته‌نی      یار ئامان وه لات جه‌هد و جه‌خته‌نی

اما در بیت سوم مطابق همان شیوه‌ای که در نوع اول اشاره شد و بر اساس قاعده‌ی خاص قالب مثنوی هر بیت دارای قافیه‌ی جداگانه در دو مصراع می‌باشد که از لحاظ وزن و آهنگ، تناسبی با دو بیت اول ندارد:

تراشیده‌ی ده‌ست سر استاد باش      جه‌سته پر جه زه‌خم قولنگه‌ی سنگ تاش

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۳۹)

‘سلیمان بیگ زنگنه’، متخلص به ‘زبونی’ متوفی به سال ۱۲۱۵ که اشعاری به لهجه‌ی گورانی از او به یادگار مانده است، مثنوی در این شکل دارد با مطلع:

هامسهران رۆیی، هامسهران رۆیی      رۆیی جه ته‌قدیر جه رۆان رۆیی

در این نمونه نیز، عبارت «هامسهران رۆیی» به عنوان لخت تکراری به کار رفته و در مصراع دوم (ضمن به کار برن صنعت تصدیر از نوع «ردالابتدا الی العجز») کلمه‌ی دوم عبارت تکراری یعنی «رۆیی» را به عنوان ردیف شعری به کار برده است. در بین دوم نیز با ایجاد تناسب لفظی بر اساس وزن و آهنگ این کلمه‌ی تکراری، یعنی (رۆیی) قافیه را ساخته است:

غاریک دیم نه چاک دامان کۆیی      چه‌نی بیگلهران، خه‌سره‌وان خۆیی

ولی در ابیات بعدی دیگر، این تناسب لفظی رعایت نمی‌گردد و هر بیت قافیه و ردیف مجزاً و منحصراً پیدا کرده و به شیوه‌ی مرسوم مثنوی سرایی، شعر ادامه پیدا می‌کند:

چ غار؟ به وینه‌ی که‌لاله‌ی کۆی قاف      فهرقش چه‌نی فهرق قاف مه‌دا گه‌زاف

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۹۹)

در بند یازدهم کتاب بهلول، بابا رجب شاعر قرن دوم و سوم هجری می‌گوید:

ساقیا ده‌ستم، ساقیا ده‌ستم      جامی تهر باوهر بگی‌ره ده‌ستم

ئه‌ز جه مه‌یخاله‌ی رۆی ئه‌له‌ست مه‌ستم      وه مه‌ستی پی‌مان ئایینم به‌ستم

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۵۶)

از لحاظ موضوع و مفهوم مشاهده می‌شود اشعاری که با این ساختار تأکیدی مطلع، ارائه می‌گردد، بیشتر دارای مضامین عرفانی و مذهبی می‌باشند.

### ساختار شماره‌ی ۳

ساختار دیگر مطلع در شعر کردی که از بسامد بالایی برخوردار می‌باشد، بدین گونه است که شاعر مصراع اول را تنها در یک عبارت خلاصه می‌کند (که گویی این عبارت، نام شعر او بوده و به شیوه‌ی



براعت استهلال از مضمون شعر حکایت دارد) آنگاه در مصرع دوم که از لحاظ وزن با سایر مصرعهای شعر، متحدالوزن می‌باشد، کلمه یا کلمات آخر عبارتِ مصراع اول را تکرار می‌نماید به گونه‌ای که در بیت آغازین شعر، نشانی از قافیه به معنای خاص دیده نمی‌شود، مانند شعر زیر از "میرزا اسد سرونوای" از شاعران سریناو سرفیروز آباد ماهیدشت از توابع کرمانشاه متوفی به سال ۱۳۱۲ شمسی:

شه‌مال چؤل گهرد، شه‌مال چؤل گهرد      ده‌ستم دامانت ئه‌ی باد چؤل گهرد

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۲۲)

شعر کمرخان معروف به کلانتر از طایفه سالاروند در قریه‌ی کرناچی متوفی به ۱۳۳۲ شمسی نیز در این ساختار می‌باشد:

هامسه‌ران فانی، هامسه‌ران فانی      شمه‌هرز بکه‌م له‌ی دونیای فانی

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۲۰۶)

نکته‌ی قابل ذکر و مشابه با ساختارهایی که پیش از این ذکر گردید و در این ساختار مطلع نیز که شعری را در قالب مثنوی بنا می‌نهد وجود دارد، این است که قافیه‌ی بیت دوم شعر نیز بر وزن و آهنگ و به شکل ساختمانی قافیه‌ی بیت اول بیان می‌گردد و سپس از بیت سوم به بعد بر اساس قالب شعری که مثنوی می‌باشد هر بیت دارای قافیه‌ی جداگانه‌ای می‌شود و بدون رعایت التزام و تناسب با ابیات پیشین آورده می‌شود؛ برای مثال در سروده‌ی زیر از شاعری به نام "محمد پاشا هرسی" که به سال ۱۲۷۱ شمسی در "هرسم" زنگنه از توابع کرمانشاه متولد شده، آمده است:

میرزام فره‌نگی، میرزام فره‌نگی      عه‌لم ئه‌فزای یمن وینه‌ی فره‌نگی

آنگونه که دیده می‌شود، مصرع اول از یک لخت تشکیل شده که از لحاظ وزن با مصرع دوم، یکسان نمی‌باشد و کلمه‌ی آخر مصرع اول در پایان مصراع دوم، عیناً تکرار شده است و در ساختار بیت، نشانی از قافیه دیده نمی‌شود، اما شاعر بر وزن و آهنگ کلمه‌ی «فره‌نگی» قافیه‌ی دو مصراع بیت بعدی را بی آنکه لزومی باشد، ساخته و به کار می‌برد:

یه‌کرووز وه ته‌قدیر بینای یه‌کره‌نگی      رام کفت ئه‌و مه‌کان سیّ شه‌خس جه‌نگی

ولی این التزام در ابیات بعدی، دیگر وجود ندارد و شاعر منطبق با شیوه‌ی معمول مثنوی سرای عمل می‌کند و می‌گوید:

سه‌یادوار نیشتم ئه‌و نشارشان      سه‌معمم ئاگاه بی له‌بیدارشان

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۱۳)

"سید یعقوب ماهیدشتی"، شاعر توانای کرد در این ساختار مطلع، اشعار زیر را سروده است:

میرزام چه‌مهنان، میرزام چه‌مهنان      سیزده‌ی سال نۆ، سه‌یر چه‌مهنان

تره‌کیان تره‌ک، نازک به‌ده‌نان      خانم خاتونان، گیسوو که‌مهنان

مه‌له‌ک مه‌حبووبان، حووری حووریان

سه‌ول قامه‌تان، تهن بلووریان

(ماهیدشتی، ۱۳۷۷: ۳۵)

گاهی نیز التزام تناسب میان قوافی ایبات، در سه بیت یا بیشتر رعایت می‌شود:

دله دامه‌نی، دله دامه‌نی

هه‌ی دل گیرۆده‌ی حه‌لقه دامه‌نی

هه‌ر کام موینی هه‌ر ناکامه‌نی

هه‌ر کار مه‌که‌ری هه‌ر به‌دنامه‌نی

من هه‌ر ده‌واکه‌م تۆ هه‌ر زامه‌نی

تۆ تا که‌ی نه‌ فکر سه‌ودای خامه‌نی

هه‌ر گیز خه‌یالت ساتی جه‌م نیه‌ن

پای غوسه و خه‌یال له‌ لات که‌م نیه‌ن

(ماهیدشتی، ۱۳۷۷: ۳۸)

اما اکثراً رعایت تناسب میان قوافی محدود به دو بیت اول می‌باشد:

زاهید حه‌رامه‌ن، زاهید حه‌رامه‌ن

زاهید زنده‌گی وه تۆ حه‌رامه‌ن

نه‌ شه‌ره‌ت وه‌ سه‌ر نه‌ پات وه‌ دامه‌ن

نه‌ هه‌ر گیز مه‌جلیس عه‌شقه‌ت مه‌قامه‌ن

مه‌رد موعه‌مه‌م ره‌دا وه‌ دۆشی

ته‌قوا و تاعه‌تکار په‌شمینه‌ پۆشی

مه‌سجد نشینی دوور له‌ باسانی

بی‌ خور ژ نیش موژه‌ خاسانی

ته‌ماشای ئه‌برۆی خه‌م نه‌که‌رده‌نی

ژو خم و قامه‌ت چه‌م نه‌که‌رده‌نی

(ماهیدشتی، ۱۳۷۷: ۴۲)

## ساختار شماره‌ی ۴

در این نوع از ساختار مطلع در شعر کُردی، مصراع اول از یک عبارت (یا یک نیم مصراع) تشکیل شده و این عبارت در پایان مصراع دوم، عیناً تکرار می‌شود به گونه‌ای که همچون مورد پیشین می‌توان گفت که عبارت مصراع اول که از لحاظ وزن با سایر ایبات و مصرع‌ها متفاوت است، در حکم عنوان شعری بوده و در ضمن از این عبارت می‌توان تا حد زیادی به مفهوم و مضمون کلی شعر نیز پی برد، برای نمونه، امین گری شاعر معاصر صحنه‌ای با تخلص شاهو صحنه‌ای، سروده‌ای را که در آن از بخت و اقبال شکوا کرده است این گونه آغاز می‌کند:

ژ ته‌قدیر به‌خت، ژ ته‌قدیر به‌خت

رۆژی ژ رۆژان ژ ته‌قدیر به‌خت

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۵۳)

ویژگی‌های این ساختار شعری را می‌توان شامل موارد ذیل دانست:

الف: مطلع، فاقد قافیه می‌باشد.

ب: قالب شعری غالب در این ساختار، مثنوی می‌باشد.

ج: در اکثر موارد شاعر به شیوه التزام، قافیه بیت دوم را متناسب و هم وزن و آهنگ با کلمه‌ی تکرار شده در آخر دو مصراع مطلع می‌سازد، ولی از بیت سوم به بعد این التزام از بین رفته و هر بیت از قافیه مستقلی برخوردار می‌گردد، برای مثال شاهو صحنه‌ای در سروده‌ای دیگر در مطلع آورده است:

شهمال وه دادم، شهمال وه دادم      شهمال ده‌خیلن برهس وه دادم

که این بیت فاقد قافیه می‌باشد، ولی شاعر به رعایت کلمه‌ی «دادم» که در جای قافیه نشسته است، حرف روی «دال» و حروف ردف «الف» و وصل «میم» را التزام نموده و در بیت دوم دو کلمه‌ی «بادم» و «شادم» را قافیه نموده و بین دو بیت تناسبی خاص ایجاد نموده است:

خهرمان وابرده‌ی سهودا بهر بادم      سوزیا نه‌گهر گرد دلّهی ناشادم  
اما از بیت سوم به بعد این تناسب و رعایت یکسانی حروف، التزام نمی‌گردد و همان‌گونه که در چند ساختار قبلی ذکر گردید، شاعر به شیوه معمول شعر را ادامه می‌دهد:

تو باو وه خاتر شهو زنده داریم      پهی گهردن که‌چی دل بی‌قه‌راریم

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۵۱)

د: با وجودی که قالب غالب در این شیوه، مثنوی است اما در پژوهش به عمل آمده، یک نمونه رباعی ملاحظه شد که مطلع در ساختار مذکور سروده شده است، خانه داجیوند از شاعران کُردی سرای عصر ناصری (۱۳۱۳ - ۱۲۶۴ ه.ق) در این رباعی گفته است:

غولم یه‌عنی چیّش، غولم یه‌عنی چیّش      نه‌ی دیده ئیشان غولم یه‌عنی چیّش

دیده‌ی من خاسه‌ن پهریّ دهر و ئیش      ژان دیده‌ی تو بای بچودنه تیش

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۶۹)

ه: از لحاظ محتوایی و موضوعی، بیشترین مضمونی که در این ساختار توسط شاعران به نظم در آمده، مضمون عاشقانه اعم از توصیف معشوق، گلایه از یار و ... می‌باشد، اما مواردی هم دیده شد که مضامین دیگری هم‌چون: مناجات، شکوایه، عرفان، پند و اندرز، ستایش حضرت رسول (ص) زینت بخش اشعار سرایندگان گردیده است که در ذیل به پاره‌ای از آنان اشاره خواهد شد:

مناجات از میرزا عبدالقادر پاوله‌ای (۱۲۷۲ هجری قمری):

به‌رز بولّه‌ند مال، به‌رز بولّه‌ند مال      یا دانا و عه‌لیم به‌رز بولّه‌ند مال

یا به‌ری جه عه‌یب ناگا جه نه‌حوال      یا په‌روه‌رش که‌ر دانه و له‌عل و لال

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۵۱)

شکوایه از رحیم خان سرونوی ماهیدشتی (۱۲۲۸ - ۱۳۰۱ ه.ق):

وه حال دهردم، وه حال دهردم      کافر نه‌وینۆ وه حال دهردم

چوون نوور گیلین گوپ نه‌گر گردم      دوور بوون و دوورم نه‌سوزین مردم

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۶۹)

عرفانی از فهیم سنجابی (۱۳۱۹ شمسی):

پیر مه‌یخانه، پیر مه‌یخانه

جامی جهو باده بکەر په‌یمانه

ئیلتجام وه تۆن پیر مه‌یخانه

بده وه مه‌جنوون رسوای زهمانه

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۹۱)

پند و اندرز: میرزا ابوالقاسم لاهوتی کرمانشاهی، شاعر نامدار و پر آوازه‌ی معاصر (تولد ۱۲۶۴ه.ش) در شعری کردی خطاب به "سلیمان خان زنگنه"، ضمن نصیحت، سخن و سخنوری را مایه برتری آدمی و افتخار او دانسته و می‌گوید:

نوتق و که‌لامن، نوتق و که‌لامن

که‌لام وه‌دیعه‌ی حه‌ی عه‌لامن

ئیفتخار شه‌خس نوتق و که‌لامن

شیوه‌ی خاسانه‌ن نه به‌هری عامه‌ن

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۶۸)

ستایش حضرت رسول (ص): از "سید وجیه‌الدین سیدزاده هاشمی" شاعر "روان‌سری" (متولد به سال ۱۳۲۲ه.ق) مناجات و معراجیه‌ی او در زمره نعتیه‌های برجسته ادب کردی است و اشتها دارد:

شه‌هه‌نشای موختار، شه‌هه‌نشای موختار

په‌نای کول شاهان شای والاته‌بار

یا پادشای کول شه‌هه‌نشای موختار

سوڵتان که‌ونه‌ین شای بو‌راق سوار

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۷۳-۱۷۴)

زیر مجموعه‌ی این ساختار می‌توان به موردی اشاره نمود که شواهدی از آن در میان سرایندگان کرد به دست آمده و با وجود شباهت به این ساختار، شاید بتوان آن را نوعی تازه از ساختار مطلع به شمار آورد. در این ساختار، مصراع اول یک لخت است که عیناً در آخر مصراع دوم تکرار می‌شود و تفاوت آن با ساختار قبلی در این است که کلمه‌ی آخر این لخت به عنوان ردیف در تمامی ابیات ذکر می‌شود، برای مثال در سروده زیر از "عبدالقادر پاوه‌ای":

خه‌مبارم ئه‌مشه‌و، خه‌مبارم ئه‌مشه‌و

جه ئیش زامان ئه‌وگارم ئه‌مشه‌و

خه‌م زده، خه‌مین خه‌م وه‌کۆم ئه‌مشه‌و

... ستاره‌ی به‌ختم بی نوورن ئه‌مشه‌و

هانا هامسه‌ران خه‌مبارم ئه‌مشه‌و

گرفتار دهر د ناخارم ئه‌مشه‌و

جه‌بین ئافاق ره‌نجه‌رۆم ئه‌مشه‌و

به‌دری دوو هه‌فته‌م دیجوورن ئه‌مشه‌و

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۱۸)

تا آخرین بیت این مثنوی، کلمه‌ی امشو به عنوان ردیف تکرار شده است. در شعر زیر نیز از "نادر هرسی" (۱۳۱۱-۱۳۴۱ه.ق) ساختار فوق رعایت شده و کلمه «دیم» به عنوان ردیف در تمامی ابیات تکرار شده است:

عه‌جه‌ب کارئ دیم، عه‌جه‌ب کارئ دیم

سه‌رو سا په‌روهر سایه‌دارئ دیم

جه‌یحوونئ نه تۆی یه‌ک فندق به‌خش دیم

کاسه له‌ب نگون له‌ب نواسه دیم

هانا هامسه‌ران عه‌جه‌ب کارئ دیم

بی شکۆفه و به‌رگ گه‌وه‌هر بارئ دیم

میرایی تیدا دایم بۆ نه‌قش دیم

هه‌فت ده‌ریا جۆشان نه تۆی کاسه دیم

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۴۰)

### ساختار شماره‌ی ۵

در این نوع از ساختار مطلع، مصراع اول از یک نیم مصرع تشکیل شده که در قافیه با مصراع دوم یکسان است، میرزا داوود حکیمی شاعر دوران معاصر و از اهالی "کندوله" می‌گوید:

هامسهران تقدیر، هامسهران ته‌قدیر      یه‌ک رُو جه ته‌قدیر خه‌یلِ بیم دلگیر

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۷)

این شاعر در مثنوی عاشقانه‌ای سروده است:

ئه‌ی نازه‌نینم، ئه‌ی نازه‌نینم      فدای گیانت بُو گیان شیرینم  
سه‌یه به‌کرو دهر د ناله‌ی غه‌مگینم      وه تاف هووناو مه‌وج ئه‌سیرینم  
سه‌یه ئه‌سیرینم عالم گرد وه به‌ر      ئاوهرده‌ن جهرگ و دل کهر د ئازهر

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۶۸)

از لحاظ ویژگی‌های این نوع از ساختار باید گفت، موارد مذکور در ساختار شماره چهارم در این نوع از شعر نیز صادق است، از جمله این که قالب اصلی این ساختار، مثنوی می‌باشد و غالباً شاعران رعایت تناسب بین قوافی بیت اول و دوم و التزام یکسانی حرکات و حروف قافیه‌ی آنها را مد نظر داشته‌اند، به استثنای این نکته که در این نوع از ساختار، علی‌رغم دیگر ساختارهای یاد شده، مطلع دارای قافیه‌ی مستقل می‌باشد.

سروده‌ی زیر از بانوی شاعر کرمانشاهی «خورشینما» با عنوان «صلوات به دیدار دین پیغمبر» از نمونه‌های ساختار یاد شده است که تناسب قوافی میان بیت اول و دوم رعایت نشده است:

یا حه‌ق په‌ناهن، یا حه‌ق په‌ناهن      باب ره‌حه‌متت په‌نای گومر‌اهن  
په‌نای زات حه‌ق بی‌ه‌متا به‌ردم      سه‌نای سه‌لوات ته‌رحمه که‌ردم  
حازرولمه‌جلس جه‌ماعه‌تی جه‌م      سلام وه دیدار ئومه‌تی خاتمه

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۲۲۸)

### ساختار شماره‌ی ۶

در این ساختار، مطلع از چهار بند تشکیل می‌شود، مصرع اول دو بند تکراری و مانند یکدیگر است و در مصراع دوم، با صنعت طرد و عکس بدون رعایت قافیه در بیت، کلمه‌ی آخر بند تکراری مصراع اول در جای قافیه می‌نشیند و تکرار می‌گردد:

هامسهران خه‌یال، هامسهران خه‌یال      خه‌یال دامه‌ویر، ویر دامه‌خه‌یال  
در بیت دوم نیز قافیه بر وزن و آهنگ و متناسب با کلمه‌ی تکراری بیت اول (خیال) ساخته می‌شود:

دل به‌رده‌م وه به‌حر مه‌وج مالامال      به‌راوهر د دانه‌ی جه‌واهر وه‌لال

اما از بیت سوم به بعد که در قالب مثنوی سروده شده است هر بیت بر اساس قافیه جداگانه و بدون رعایت تناسب با کلمه‌ی تکراری، ساخته می‌شود:

شکوفه‌ی چه‌من، شه‌فافه‌ی گولان

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۲۱)

هام به‌زم مه‌جلس نه‌غمه‌ی بولبولان

### بخش دوم: بررسی ساختار مطلع در سایر قالبها

آنچه تاکنون ارائه گردید ساختار مطلع و انواع آن در قالب شعری مثنوی بود، اما در قالب شعری قصیده موردی مشاهده گردید که مصراع اول مطلع از یک لخت یا عبارت تشکیل شده که این لخت در آخر مصراع دوم، عیناً تکرار می‌شود، بدین شکل که قوافی سایر ابیات قصیده بر اساس وزن و آهنگ و ساختمان کلمه‌ی دوم لخت تکراری بنا نهاده می‌شود:

برای مثال شاعری با نام "فکری پاوه‌ای" در این ساختار شعری گفته است:

ه‌اشین وه راوه، ه‌اشین وه‌راوه	خه‌یالی یاران ه‌اشین وه راوه
من مام چه‌نی ده‌رد هه‌ناسه‌ی سه‌ردم	ئه‌وان شین په‌ی هه‌رد هه‌وار‌گه‌شاوه
دمای ئه‌و ئازیز شوخ بی‌گه‌ردم	چته‌ور بمانوو وه پر‌وو‌ی دنیاه
نگا که‌رد وه په‌نگ روخسار زه‌ردم	«وینه وامندان حجاج کاوه»

(سلطانی، ۱۳۸۶: ۱۸۲)

هم‌چنین در منطقه‌ی "صحنه‌ی کرمانشاه، دیوان شعری به نام دیوان "شیخ امیر" که از عرفای بسیار والا مقام در نزد و اندیشه مردم این دیار محسوب می‌شود، وجود دارد که در قرن ۱۲ هجری به زبان کردی سروده شده است. این دیوان که در موضوع عرفانی و دینی و اخلاقی سروده شده از مجموع ۲۲۰ بند تشکیل گردیده که در بررسی به عمل آمده مشخص گردید؛ پنجاه بند اولیه‌ی این دیوان در قالب شعری رباعی یا دوبیتی سروده شده است، با این توصیف که ساختار مطلع در این بندهای پنجاه گانه از انواع شکل‌های یاد شده در بخش اول این پژوهش می‌باشد. توجه به بندهای پنجاه گانه، صرف نظر از شکل ظاهری مطلع، یادآور قالب چهارپاره‌های پیوسته‌ی رایج در شعر معاصر فارسی می‌باشد. نمونه‌های از این بندها به شرح ذیل می‌باشد:

بند اول:

جه‌لیل و جه‌بیار، جه‌لیل و جه‌بیار	بو‌انیم سه‌نای جه‌لیل و جه‌بیار
نه له‌وح نه قه‌لهم نه یار نه ئه‌غیار	پاشام نه دو‌رپ بی دو‌رپ نه ده‌ریا بار

بند دوم:

نه چی‌را چی‌ر بی	نه گالای گان بی نه چی‌را چی‌ر بی
تا که پادشام نه دانه‌ی دو‌رپ بی	بنیادش نه یورت کس نزان سرپ بی

بند سوم:

نه قاب گه‌وه‌هر، نه قاب گه‌وه‌هر	پاشام نه دو‌رپ بی نه قاب گه‌وه‌هر
وه نو‌ور قودرته ئه‌للاهو ئه‌کبه‌ر	چه‌هار ته‌ن و موعجز ئاوه‌رد وه نه‌زه‌ر

البته لازم به ذکر است که ساختار مطلع در سایر بندهای این دیوان، یعنی از بند پنجاه و یک به بعد باز هم شبیه یکی از ساختارهای یاد شده در بخش پیشین می‌باشد، با این تفاوت که تعداد ابیات در این بندها بیش از دو بیت بوده و در قالب مثنوی سروده شده است، همچون بند ۱۷۲ که با مطلع زیر آغاز می‌شود و شامل شش بیت است:

دیده روشن بُو، دیده روشن بُو	وه ختن که دیده‌م وه پروت روشن بُو
میر و ناجیان تُو یه ک جهوشنه بُو	ستارانی پخش تُو یه ک قوشنه بُو
چم نه‌شگوفته‌گان وه زات خاسان	لقای همدیگر ژه به‌قا ناسان

### نتیجه‌گیری:

مطلع در اشعار کُردی کرمانشاهی دارای اشکال و ساختار متعددی است که با شکل مطالع شعر فارسی کاملاً متفاوت است. در این پژوهش مشخص گردید که بر اساس قوالب شعری (مثنوی و قالب‌های غیر مثنوی همچون رباعی و قصیده) مطلع در شعر کُردی دارای شش ساختار است که برخی دارای بسامد تکرار فراوان و برخی فقط در محدود اشعاری به کار رفته‌اند. توجه به این گونه از ساختار مطلع در شعر کُردی می‌تواند زمینه ساز شناخت هر چه بهتر شعر کُردی بوده و خصایص انحصاری و برجسته این اشعار را در مقایسه با شعر فارسی نمایان سازد.

### منابع و مأخذ

- ۱- سلطانی، محمدعلی (۱۳۸۶) **حدیقه‌ی سلطانی** (احوال و آثار شاعران برجسته کُردی و کُردی - سرایان کرمانشاه از عصر تیموری تا عصر حاضر)، ۶ جلد، مؤسسه فرهنگی نشر سه‌ها، چاپ اول.
- ۲- ماهیدشتی، سید یعقوب (۱۳۷۷) **دیوان اشعار**، به اهتمام محمدعلی سلطانی، مؤسسه فرهنگی نشر سه‌ها، چاپ دوم.
- ۳- گیلانی، صابر (۱۳۷۲) **تروسکه (دیوان اشعار)**، مرکز انتشارات دارالنشر اسلام قم، چاپ اول.
- ۴- شیخ امیر، **دیوان اشعار**، بی تا، بی نا، بی جا.

## بیان نکته‌ای در سنت ادبی شاعران کُرد: مناظره با پدیده‌های بی‌جان

دکتر پروین گلی زاده \*

سید آرمان حسینی آبباریکی \*\*

سعید مهدوی فر \*\*\*

### چکیده:

یکی از سنت‌های ادبی که در میان شاعران کُرد زبان رایج بوده، گفتگوی شاعر با پدیده‌های بی‌جان است. بیستون، تخت جمشید، درخت کهن سال و... از جمله‌ی این پدیده‌ها هستند. پدیده‌هایی که با تاریخ و فرهنگ این مرز و بوم پیوند خورده و در میان گفتگوی خود، رونق و شکوه روزگاران کهن را به یاد می‌آورند. به نظر می‌رسد این سنت ادبی، ریشه در فرهنگ و تمدن مردمان کُرد داشته باشد؛ از این رو در ادب فارسی مسبوق به سابقه نیست. در این مقاله سعی بر آن است تا ابتدا شواهدی از این سنت را در میان سروده‌های کُردی (گورانی) به دست داده و سپس آن‌ها را از دیدگاه فرهنگی، اجتماعی، فنون ادبی (بیان، نقد ادبی و...)، اسطوره‌شناسی نقد و بررسی کنیم.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات کُردی، گویش گورانی، پدیده‌های بی‌جان، تشخیص، زبان حال، نوستالوژی.

---

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز.

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.

\*\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی.



از جمله خصوصیات منظومه‌های ادبیات کُردی، بیان حسرت و اندوه از زبان اشیا و درختان، بر مردمان و بزرگان گذشته است. در ادبیات فارسی پیرامون این سنت، برای نخستین بار پورجوادی تأملاتی داشته و حاصل تحقیقات خود را در کتاب «زبان حال در عرفان و ادبیات پارسی» و نیز در چندین مقاله به رشته‌ی تحریر درآورده است. ایشان دو اصطلاح «زبان حال» و «زبان قال» را برای تبیین این شگرد ادبی به کار برده است. آثاری به جای مانده از ادبیات کُردی، با آثار بررسی شده از سوی پورجوادی در ادبیات فارسی متمایز است. آنچه در ادبیات فارسی و حتی دیگر فرهنگ‌ها دیده می‌شود، غالباً سخن گفتن یا مناظره دو پدیده چون شمشیر و قلم و یا دو انسان چون مسلمان و زردشتی و یا دو حیوان چون غاز و زاغ است؛ اما در آثار شاعران کُرد، یک سوی گفتگو همواره شاعر است و این امتیازی است که این سروده‌ها بر آثار فرهنگ‌های دیگر دارند. پدیده‌های انتخاب شده، معمولاً غیرجاندار (غیرانسان و حیوان) و دارای ویژگی‌های مهمی چون دیرینه‌سالی، اهمیت تاریخی و فرهنگی، عظمت و شکوه هستند؛ این پدیده‌ها در حقیقت حافظه‌ی تاریخ و تمدن این مرز و بوم‌اند که اکنون (زمان شاعر) نشانی از آن شکوه و عظمت در آن‌ها دیده نمی‌شود و بی‌فروغ مانده‌اند.

در این مقاله سعی نویسندگان بر آن است تا ابتدا تعریفی از زبان حال و زبان قال و نیز تفاوت و کارکرد آن‌ها به دست داده و سپس با انتخاب چند سروده‌ی برجسته، گفتگوی شاعران با پدیده‌هایی چون «تخت جمشید»، «درخت کهنسال»، «کوه بیستون» و «قلعه چهر» بررسی شود. در پایان ویژگی‌های مشترک این سروده‌ها ذکر خواهد شد.

## زبان حال

«زبان حال» اصطلاحی است در ادبیات کلاسیک زبان فارسی، اعم از نظم و نثر و مراد از آن شیوه‌ای از روایت کردن است که بنابر آن شاعر یا نویسنده سخن خود را به موجودی دیگر نسبت می‌دهد، به گونه‌ای که گویی این سخن را آن موجود به زبان آورده است. این موجود ممکن است ناطق باشد یا نباشد؛ ممکن است انسان یا فرشته یا دیو یا حتی خودِ خداوند باشد و ممکن است حیوانِ زبان‌بسته‌ای باشد یا موجود بی‌زبانی چون درخت و گل و گیاه و سنگ و خاک و گل و کوه و زمین و آسمان و یا ممکن است قوای درونی انسان مانند عقل و دل باشد یا مفاهیمی چون مرگ و زندگی و بخت و دولت. این شیوه روایت کردن از زبان دیگران شگردی است ادبی که در طول تاریخ ادبیات فارسی بسیار رواج داشته است و دوران شکوفایی آن قرن‌های هفتم و هشتم هجری بوده است (پور جوادی، ۱۳۸۰: ۶).

مشکلی که در درک صحیح معانی زبان حال وجود داشته است، می‌توان پیش از هر چیز با تعریف لفظ «حال» در تعبیر «زبان حال» بر طرف کرد. «حال» در این جا نه به معنای حالت و وضع درونی شخص است به طور کلی و نه به معنای حالتی که از جانب پروردگار در دل ایجاد می‌شود، بلکه صرفاً به معنی صفت است. هر چیزی هم، اعم از انسان و حیوان، نبات و جماد، فرشته و دیو، زمین و آسمان، و

غیره، به هر حال دارای صفت یا صفاتی است. گاهی این صفت ذاتی است و گاهی عرضی. گاهی نمایش بیرونی دارد و گاهی ندارد.

برخی از نویسندگان قدیم برای توضیح این معنی مثال دیگری آورده‌اند و گفته‌اند که گربه‌ای که در کنار سفره‌ی غذا به مراقبه می‌نشیند، هیچ چیز نمی‌گوید، نمی‌تواند بگوید. ولی همان در انتظار نشستن و مراقبه کردن وی حکایت از گرسنه بودن او می‌کند، و هر کس او را ببیند در می‌یابد که گرسنه است و در حق او می‌توان گفت که وی گرسنگی خود را به زبان حال اظهار می‌کند. تعریفی که در بیشتر موارد از «لسان‌الحال» ناظر به همین معنی است (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۲۶).

### زبان حال و زبان قال

زبان حال را در برابر زبان قال آورده‌اند. زبان حال برای شاعران و نویسندگانی که آن را به کار برده‌اند، شیوه‌ای است گویاتر از زبان قال، چه این شیوه به ایشان اجازه می‌داده است تا مقصود خود را بهتر و آزادانه‌تر بیان کنند. در زبان حال نویسنده و شاعر احساس می‌کند که از بسیاری از قید و بندهای زبان قال خلاص شده‌است و اندیشه‌اش می‌تواند در ساحت وسیع‌تری جولان کند. انسان تا زمانی که از زبان قال استفاده می‌کند، اندیشه‌اش گویی بر روی زمین راه می‌رود، اما همین‌که به زبان حال روی آورد، اندیشه او بال درمی‌آورد و در ساحت خیال به پرواز درمی‌آید. در این ساحت است که موجودات بی‌زبان لب به سخن می‌گشایند و اسرار وجود خود را بی‌پرده فاش می‌سازند (پورجوادی، ۱۳۸۱: ۹). این درحالی است که در منابع اسلامی، داستان‌هایی نیز وجود دارد که در آن‌ها موجودات بی‌زبان، از قبیل چهارپایان و مرغان و درختان و جمادات و مردگان، با مردم سخن می‌گویند و این سخن‌ها را نیز زبان قال انگاشته‌اند. به عنوان مثال پنداشته‌اند که درخت یا سنگ و یا مرده در گور واقعاً به زبانی که برای انسان مفهوم است، به صورتی معجزه‌آسا سخن گفته‌اند.

با وجود این‌که سخن گفتن موجودات در این داستان‌ها واقعی تلقی می‌شده است، ولی گاه به درستی معلوم نیست که شاعر یا نویسنده‌ای که یکی از داستان‌ها را نقل می‌کرده، خود آن را زبان قال پنداشته است یا زبان حال (پورجوادی، ۱۳۸۵: ۳۰). چنان‌که پیداست تمایز زبان قال و زبان حال به آسانی ممکن نیست؛ چه‌بسا از دیدگاهی بتوان سخنی را زبان حال پنداشت و از دیدگاهی دیگر، همان سخن را زبان قال.

### کارکرد زبان حال

استفاده از زبان حال همچنین موجب می‌شود که سخن نویسنده یا شعر شاعر، برای خواننده کشش بیشتری داشته باشد و درک او از موضوع عمیق‌تر شود. زبان حال به‌طور طبیعی، متعلق به عالم ادبیات و خیال شاعرانه است و به همین جهت مطلبی که به زبان حال بیان می‌شود، دلنشین‌تر از سخنی است که به زبان قال گفته می‌شود. زبان حال توأم با ذوق است. زبان حال پرده از هر رازی می‌تواند بردارد. شاعر و نویسنده‌ای که از این شیوه استفاده می‌کند، می‌تواند درباره هر موضوعی سخن گوید. با زبان حال

می‌توان از زندگی و مرگ، جدایی انسان از اصل خود، درد تنهایی و غربت، کوتاهی عمر و بی‌حاصلی دنیا و عاقبت دردناک این زندگی سخن گفت. با زبان حال می‌توان موعظه کرد و اندرز گفت. می‌توان درس اخلاق داد. می‌توان از عالی‌ترین مطالب عرفانی و خداشناسی با لحنی دلنشین و گویاتر از زبان قال سخن گفت (پور جوادی، ۱۳۸۱: ۱۰).

زبان حال به عنوان یک (شگرد ادبی: literary device) به شاعر یا نویسنده مجال بیشتری برای بیان معانی عرفانی و اخلاقی و فلسفی می‌دهد. مثلاً برای بیان کوتاهی عمر، شاعر می‌توانست این معنی را از زبان گل بیان کند و گل در شعر بنالد، از این که عمرش در باغ و بوستان چند روزی بیش نیست. موضوع جدایی را نیز می‌توانست با استفاده از همین شگرد از زبان موجوداتی چون کاغذ، ابریشم، چوب، پوست، موی و غیره بیان کند (پور جوادی، ۱۳۸۳: ۶۷).

### سخن گفتن شاعر با پدیده‌های بی‌جان در ادب کردی

زبان حال و زبان قال در میان تمدن‌های گذشته چون سومری و اکدی، متون قدیم یهودی و سریانی و به ویژه متون ایرانی پیش از اسلام، وجود داشته است. برخی نیز بر این باورند که به احتمال مبتکر این نوع ادبی، همان سومری‌ها بوده‌اند؛ چنان‌که مناظره‌هایی چون بیل و خیش، تابستان و زمستان، درخت و نی، غاز و زاغ، میش و گندم، مس و نقره و... از ایشان برجای مانده است (پور جوادی، ۱۳۸۵: ۴۱). پیکار «بز و درخت نخل» در منظومه‌ای به نام «درخت آسوریک»، خود حکایت از این گونه‌ی ادبی در ادبیات ایران پیش از اسلام می‌کند.

این شگرد ادبی در میان آثار به جای مانده از شاعران کرد گرد زبان، نمودی چشم‌گیر دارد. آنچه در ادبیات کردی دیده می‌شود، متمایز از نمونه‌هایی است که پیش‌تر ذکر شد. ویژگی‌های دیگرگونی در این آثار وجود دارد که سبب برجستگی آن‌ها از سایر آثار فرهنگ‌های دیگر شده است؛ اکنون بایسته است برخی از این ویژگی‌ها را برشماریم:

### گفتگوی شاعر با پدیده‌ها

در ادبیات دیگر ملل، اغلب گفتگو میان مواردی چون تیر و کمان، گل و بلبل، شمشیر و قلم، آسمان و زمین، زر و گندم، غاز و زاغ، شیر و روباره و غیره است؛ اما در ادبیات کردی، یک سوی این گفتگو همواره شاعر است و طرف دیگر یک پدیده‌ی بی‌جان. گفتگوی «شاهرخ کاکاوند» با تخت‌جمشید، گفتگوی سید یعقوب ماهیدشتی با بیستون، گفتگوی «ترکه میر» با «قلعه‌ی چهر»، گفتگوی «سید نوشاد ابوالوفایی» با درخت کهنسال در منظومه‌ی «دارجنگه» و نیز گفتگوی شاعر با سپیدار در دیوان «شاکه و خان منصور» از جمله‌ی این موارد است.

البته در ادب فارسی به ندرت مواردی چون گفتگوی علی(ع) با نی، در مثنوی «جواهر الذات»، دیده می‌شود که یک طرف گفتگو، انسان است. در این مثنوی - که به غلط به فریدالدین عطار نیشابوری

نسبت داده شده- حضرت علی(ع) در چاه با «تی» سخن می‌گوید؛ چون آن حضرت از نی پرسید که کیستی و آیا سعادت‌مندی یا نه؟ نی گفت که: از دم آن حضرت به کام دل رسیده است:

بدو گفتم که: «ای جان و جهانم  
ز سر تو شدم پیدا در این دم  
بگفتی کیستی من خود که باشم  
که باشم من نی‌ام خود نیستم من  
نی‌ام من نیستی دارم به باطن  
نی‌ام من اندرونم هیچ نبود  
جگر پر خونم و دل سوخته من

نی همچنان نسبت به حضرت علی(ع) اظهار ارادت می‌کند و می‌گوید که کمر به خدمت او بسته است، چه از روز اول، او راهبرش بوده و تا قیامت هم خواهد بود:

کمر بستم به نزدت تا قیامت  
کمر بستم کنون نزدیکت ای جان  
کشم در راه تو بی‌شک ملامت  
بگویم بی‌زبان با عاشقان آن  
(عطار، جوهر الذات: ۲۳۳؛ به نقل از: پورجوادی، ۱۳۸۵: ۸۵۰)

### انتخاب پدیده‌ها

شاعران کُرد در انتخاب پدیده‌ها، بسیار باریک‌بین و نکته‌سنج بوده‌اند؛ اغلب پدیده‌های را برگزیده‌اند که حافظه‌ی دوران باشکوه و پر عظمت گذشته بوده‌است. کوه بیستون و تخت جمشید از جمله این پدیده‌ها است که یادگار عظمت ایران پیش از اسلام‌اند. شاعران گاه درختی که‌نسال را مورد خطاب قرار داده‌اند، درختی که پادشاهی کیومرث را به یاد می‌آورد. دیرینگی و که‌نسالی از مهمترین ویژگی‌های انتخاب این پدیده‌هاست. این ویژگی سبب شده‌است تا خواننده بپذیرد که واقعا این پدیده‌ها به عنوان حافظه‌ی ملی، گفته‌های بسیاری در دل دارد؛ به ویژه که از دیدگاه اسطوره‌ای، پدیده‌های جهان ناطق و جاندار هستند. ویژگی اساسی و برجسته‌ی دیگر این پدیده‌ها، ارزش فرهنگی و تاریخی آن‌هاست؛ برای مثال تخت جمشید در کنار دیرینه سالی‌اش، یادآور عظمت و شکوه پادشاهان ایران باستان است؛ شکوهی که شاعر اکنون جز خرابه، نمودی دیگر از آن نمی‌بیند.

### نوستالوژی

از مهم‌ترین خصوصیات آثار یادشده مضمون یا تم حسرت و اندوه بر جلال و شکوه بر باد رفته‌ی گذشته است. این حسرت و اندوه از سوی پدیده تشدید می‌شود و به صورت بارزتری بازگو می‌شود. پدیده‌ای که خود یادگار آن دوران زرّین است و رویدادها و نامرادی روزگار را یک به یک از پیش چشم گذرانده است؛ حال با اصرار و سوگند شاعر مهر سکوت از لب برداشته و به شرح پیریشانی خود و شکوه دورانش می‌پردازد؛ برای مثال: شاهرخ کاکاوند با دیدن تخت جمشید، دست به شیون و زاری می‌زند و با

اصرار و سوگند از تخت جمشید می‌خواهد که لب به سخن بگشاید؛ تخت جمشید که با اصرار شاعر روبه-رو می‌شود، تمام رویدادهای گذشته را بر زبان می‌راند. اکنون بایسته است جهت نمونه، سروده‌های چند شاعر کُرد زبان را- البته به صورت برگزیدن متن آن سروده‌ها- از پیش چشم بگذرانیم:

### شاهرخ کاکاوند

«شاهرخ کاکاوند» از شاعران عارف مسلک قرن دوازده و اوایل قرن سیزده هجری به حساب می‌آید. وی در عرفان، مرید «سید یارعلی» از سادات عالی‌قلندری بوده که در خدمت وی، به امورات دقت‌داری می‌پرداخته است. بعد از رحلت پیرش، دست به دامن پسر وی، آقا میرحمزه می‌زند، تا این که آقا میرحمزه از «جلالوند» کرمانشاه به عراق هجرت می‌نماید، شاهرخ تا آخر عمر خود در «جلالوند» ماند و در همانجا نیز بدروید حیات گفته است.

برخی از پژوهشگران شجره‌ی کاکاوند را به شیخ حسین، که یکی از هفتاد و دو پیر است، می‌رسانند. او داستان‌های زیادی را به زبان کُردی به رشته نظم درآورده است (گجری، ۱۳۷۸، ج ۱: ۲۶۴). در باور مردم کرمانشاه، «شاهرخ کاکاوند» دارای کشف و کراماتی نیز بوده است، از جمله این که آوازه‌ی شهرت و گیرایی نفس وی تا جایی می‌رسد که «نادر قلی افشار» به دیدار او می‌شتابد و کاکاوند، نادر را به فتح و پیروزی و البته پادشاهی بشارت می‌دهد.

منظومه‌ی «ضحاک و کاوه‌ی آهنگر» اثر «شاهرخ کاکاوند»، ترجمه‌ای آزاد از بخش‌هایی از شاهنامه‌ی «ابوالقاسم فردوسی» است که با توجه به محیط زندگی شاعر و خصوصیات زبانی او، به صورت شبه شاهنامه‌ای- هر چند کوتاه - درآمده است. این منظومه از جایی آغاز می‌شود که سراینده عزم تفریح و گردش داشته است؛ وی گذرش بر تخت جمشید می‌افتد و پس از دیدن تخت و یاد شکوه و عظمت ایران به گریه و زاری می‌پردازد و آنگاه از زبان تخت، پادشاهان گذشته را به یاد می‌آورد و حس ایران دوستی خود را در جامه ابیاتی ابراز می‌دارد.

شاهرخ کاکاوند، شاعر صاحب ذوق کرد، بعد از مناجات والتجاء به درگاه حضرت حق و پیامبر او(ص)، چنین می‌آورد که روزی از روزها قصد تفریح داشته تا این که راهش به پای تخت جمشید رسیده و قصد توصیف تخت را در دل می‌پروراند:

تخت شاه جهمشید بهور بولهن بهخت

دل گفت نه و مصولس و مسفل و سغلی تهخت

وه بی نازمه‌نده‌ی خه‌را و غایب

نگام که‌رد وه تهخت قه‌سر بی صاحب

داد مه که‌رد ژه ده‌س چه‌رخ بی وه‌فا

بی زه‌وق و زینت بی سهریر بی سه‌فا

(گجری، ۱۳۷۸: ۵۵)

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

در این‌جا حس ایران دوستی شاعر به‌خوبی فضا را آماده کرده، تا وی پس از یاد آوردن شکوه تخت و قصر، تاب نیاورده و گریه و زاری آغاز کرد:

سا من ئید کئ دیم ئه‌نووم جووش ئاورد	نه سه‌ودای ده‌وران کیشام ئاه سه‌رد
یه‌ک دوودی نه‌ه‌رق که‌له‌م خیزیا	ژه‌ دیدهم سه‌یلاو ئه‌سیرین پ‌یزیا
گریوام زار زار داد که‌ردم خه‌یلی	دل که‌فت نه‌ وه‌سواس شین و واوه‌یلی
شه‌راره‌ی مه‌حشر ئاوردم وه‌ چه‌م	که‌ه‌فتم نه‌ گرداو مه‌وج ده‌ریای خه‌م
هووشم شی ژه‌ سه‌ر و یارام ژه‌ قام	خه‌لتان خاک بیم ئوقتاده سه‌رسام
هه‌ر تا ته‌وانام داد بئ‌دادم که‌رد	سه‌ر مدام وه‌ بان سه‌نگ سیای سه‌رد

(همان: ۵۶)

شاعر پس از فریاد و زاری، علت ویرانی تخت را از آن می‌پرسد و تخت را به شاه شاهان قسم می‌دهد تا حال و روز خود را در گذشته، برایش بازگوید:

ئاخر ساکن بیم ژه‌ سه‌ودای وه‌سواس	پرسام ئه‌ره‌ی ته‌خت، به‌رگ خه‌م له‌باس
ئینه‌ په‌رئ چیش زه‌لیل زاری	په‌رئ کامین شه‌خس تو ئنتزاری
سه‌یلاو ئه‌سرت جه‌هان که‌رده‌ن غه‌رق	په‌رئت مه‌گریوان مه‌غرب تا مه‌ش‌ه‌رق
به‌ شق شای شاهان ته‌خت ساحب به‌خت	مینه‌ت کشیده‌ی سه‌ته‌مان سه‌خت
عه‌یان که‌ر شه‌رحی ژه‌ حال ده‌وران	ژه‌و نه‌ره‌ شیران ه‌ژه‌به‌ر به‌وران
کئ بئ به‌نای ته‌رح ته‌ور ته‌رزت که‌رد؟	مه‌شه‌ه‌وری عایه‌م سه‌ما و ئه‌رزت که‌رد؟
کئ که‌ردن به‌نای چوار ئوقاق ئه‌یوان	ستۆنان سه‌نگ کی به‌رد ئه‌و که‌یوان؟
کی فه‌رمان مه‌دا کی فه‌رمان مه‌وه‌رد؟	کی بی ژه‌ میردان ئه‌و مه‌ردی مه‌که‌رد؟

(همان‌جا)

شاعر می‌گوید: به امر و قدرت خداوند کریم- که کارها را سامان می‌بخشد- آن روز تخت با من به حرف آمد. تخت به من گفت: ای دردمندی که بار غم بر دوش داری و ای محنت کشیده‌ای که دردهای ناگوار را به راحتی پذیرا شده‌ای... معلوم است که تو از درد من با خبری و جویای احوال روزگار گردنده هستی! ... تو زخم‌های قدیمی را برایم تازه کردی! تخت این‌ها را می‌گفت و سخت می‌گریست و خود را سیاه‌بخت می‌دانست. دودی چون دود کوره‌ی کوزه‌گر از دماغ (مغز) دلنوازش برخاست:

وه ئه‌مر قودره‌ت که‌ریم کار ساز	ئه‌و روو ته‌خت ئاما چه‌نیم نه‌ ئاواز
وات ئه‌ی ده‌رده‌دار بار خه‌م نه‌ دووش	مه‌ینه‌ت کشیده‌ی زۆخ راه‌ت نووش
دیاره‌ن ژه‌ ده‌رد من خه‌وه‌رداری	جویای ئه‌حوالی عالم مه‌داری

تاوهردی ئه‌وسوو زامان سه‌ختم مه‌گریوا مه‌وات من سیاه به‌ختم

چۆن دوو سیمای کۆره‌ی کۆزه ساز به‌رچی نه‌ ده‌ماغ ته‌خت دینه‌واز (همان: ۵۷)

با گریه و زاری تخت، تمام کوه، دشت و صحرا و ... نیز به گریه می‌افتند؛ و شاعر تعلق خاطر عمیق خود نسبت به جمشید را چنین بازگو می‌کند:

ئه‌وه‌ل که‌رد زاری زایله‌ی بی شوو خاک پرووی سه‌ه‌را، سه‌نگ و که‌ش و کوو

گشت ئامان وه‌ جووش زار زار مه‌گریوان په‌ی جه‌مشید جه‌م پادشای خوسره‌وان

(همان‌جا)

و سرانجام تخت به سخن می‌آید و پس از آن که آدم(ع) را به یاد می‌آورد، فرزندان وی و سپس نوح(ع) را به خاطر می‌آورد، آنگاه از کیومرث، سیامک پسرش و کشته شدن سیامک به دست دیوان، هوشنگ و تهمورث یاد می‌کند تا آنجا که دور حکومت به دست جمشید افتاد و دیوها تحت سلطه‌ی وی درآمدند.

### سید نوشاد ابوالوفایی

”سید نوشاد“ از عارفان و شاعران چیره‌دست گرد در قرن دوازدهم هجری و هم‌عصر با نادرشاه افشار بوده‌است؛ نسب وی به ”سید ابوالوفا“ از بزرگان یارسان در قرن هشتم هجری، می‌رسد. از جمله آثار برجسته‌ی او می‌توان به منظومه‌ی «دارچنگه» اشاره کرد؛ این منظومه در حقیقت نمایانگر حسرت و اندوه بر اقبال بر باد رفته‌ی روزگاران کهن و شکواییه‌ای از دوران نابسامان شاعر است.

شاعر روزی گذرش بر درختی می‌افتد، درختی که سرش به کهکشان می‌رسد و سایه‌اش محل آسودن پیر و جوان است. بر تنه درخت جای تیری چونان جای تیشه فرهاد، می‌بیند:

هم سهران وه‌ختی ژه‌ پرووژان پرووژی ژه‌ وه‌ختان وه‌ختی

چۆ قه‌یس پوو‌شاویم ژه‌ که‌لیووس ره‌ختی راگه‌م گه‌نان ئه‌و پای عالی دره‌ختی

سه‌ر نه‌ که‌هکه‌شان فه‌له‌ک به‌رده‌وی پا موو‌که‌م نه‌ قه‌عر زه‌مین که‌رده‌وی

شاناوای شاخه‌شاخ و به‌رگ ئه‌و دوپ په‌ی نشیمه‌نگای میرد بورنا و پیر

راگه‌ی راه‌گوزهر خه‌لق نه‌ پایه‌ش بی خونکتر ژه‌ سای تووبا سایه‌ش بی

فه‌زاش فره‌به‌خش هه‌واش مو‌عه‌دل پایه‌ دره‌ختان ژه‌ شهرمش خجل

نه‌ رووی سیننه‌ش دیم زام تیرگازی یادگاری شه‌س خه‌ده‌نگ ئه‌ندازی

ژاو لاوه‌ سوومای هوور لیش دیار بی چو جای قولنگ گاز فرهاد ئه‌هار بی

ئامام ته‌کیه‌ دام من واو داره‌وه واو دار زه‌ده‌ی تیر خاره‌وه

ملازه‌ی زام تیر گازش که‌ردم دیاوه‌ چو دو ده‌ماون دهردم

(انجوی شیرازی، ۱۳۵۵: ۲۲۴)

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

پس از دیدن این وضع دل‌شکن شاعر از درخت چنین می‌پرسد: ای درخت برومند که بس دیرسالی، چندسال از عمرت می‌گذرد؟ چه کسی نهال تو را در این دیار کاشته است؟ از گذشتگان و سرداران که را دیده‌ای؟ این زخم را چه کسی بر سینه تو نشانده است؟

واتم ئەوی درەخت بەرز بروومەن	کەس مەزان تاریخ حساو سال چەن
ژە عومرت چەن سال چەن پشت و بێردەن	کی تو دەس نیشان وە ی دیار کەردەن
کی ژە وەرینان وەرینت دیەن	کی ژە سەرداران وە ی ڕاگە چەن
ڕەزمی بەیان کەر ژە رووژگاران	چتەر و سەرد و گەرم دەهەرت و یاران
ئێ زامە چیشەن وە درونتەن	کام سەرھەنگ داخی دین خوینتەن

(همان: ۳۲۵)

ناگاه صدایی محزون از درخت برمی‌خیزد: ای آنکه چون من سرگردان بیابان‌هایی، حال که خواهان آگاهی از حال من هستی، تا نشست‌هایی به سخنانم گوش ده و احوال بخت نابسمان مرا بشنو: سال‌هاست که نام من «دارجنگه» است، بدان که این دل غمینم از دوران کیومرث با تو سخن می‌گوید: من جنگ سیامک با دیوان، سپاه هوشنگ، روز نبرد تهمورث و دیگر شاهان ایران کهن تا نبرد دارا و اسکندر را دیده‌ام:

دیم دەنگی ئاما ژە لای دارەوہ	ژاو دار فەر تووت مینەت بارەوہ
وہ زار زارەوہ وات ئەوی دیوانە	چۆ من سەرگەردان بیاوان یانە
ئێ ئەحوالاتە مەپرسی چەنم	مەنمایێ ئاداو ڕەستاخیز وەنم
ئەگەر بواجام شەمە ی ژە دەردم	ئزھار کەم ئەلقاب ھەناسە ی سەردم
بەل چوونا تو مەبێت وە حالەن	مەقسوودت حساو و بەردە سالەن
ھەر تانیشتنی گووش دەر وە دەنگم	تا و احووم ئەحوال ستارە ی لڤنگم
بزانی ئێم ڕۆن کەفتەن وە ی وە وە ی	نەم بێم نە دەور کە یوو مەرس کە ی
جەنگ سیامە ک و دیوانم دیەن	ھوو شەنگ و او سپاو و او سانم دیەن
تەمورس ئێو پور ھوو شەنگم دیەن	ئێو سەف ئارایی رووژ جەنگم دیەن
بەزم شاھ جەمشید جەم بەنم دیەن	ئێو ڕامشگەران ڕاز خەنم دیەن
کەو کەبە ی زەحاک مۆرداسیم دیەن	دەس و بال وە تیخ گەرشاسیم دیەن
جفتی مار نە دووش زەحاکم دیەن	جا ماچ شەیتان نا پاکم دیەن
فریە دوون ئێو بیخ بونیادم دیەن	عەلەم کاوہ حەدادم دیەن
سەلم و توور ئیرەج پەشنگم دیەن	قەھر مەنووجەر رووژ جەنگم دیەن
نازی کە نەوزەر ناشادم دیەن	قوباد و قارەن گەشوادم دیەن



زە زال بالاتر چەن تەنم دیەن	زال پوور سام نەیرمەم دیەن
فیرووز و قارەن خوونخارم دیەن	نەریمان و سام سوارم دیەن
پوسەم واو جەوشن واو پەخشم دیەن	شاهی کە یقوباد زەربەخشم دیەن
پیران و هوومان جەنگجووم دیەن	شاه ئەفراسیاو غەزەو خووم دیەن
زەریفی زەرئەسب بن تووسم دیەن	تونی تەبیەت کاووسم دیەن
هەر کام حکوومەت یە مەرزەم دیەن	هفتادوھەفت کور گوودەرزەم دیەن
بەلکی ژاو وینە ھزارەم دیەن	گیف و فەرماھەرز، زەوارەم دیەن
واو جقەو واو تاج زەرتارم دیەن	شاهی کە یخوسرەو دیندارم دیەن
دانش و حکمەت جاماسیم دیەن	کە ی نشین کشت لوھراسیم دیەن
او رووژ ھام نەبەرد تەھمتەن دیەن	ئسفەندیارم واو جوشن دیەن
داوا داو رەزم بەرزینم دیەن	بیتادی بەھمەن بی دینم دیەن
یەک یەک واو سپاھ وە لام ویاړا	ھومای بن بەھمەن دارا بن دارا
تەماشام کەردەن ژاو وەر ھەم ژە وەر	داوا داو رەزم دارا و ئسکەندەر

(ھمان: ۳۲۶-۳۲۹)

و یانصد و سی سال حکومت ملوک الطوائفی اشکانیان را دیدەم؛ رزم اردشیر عدل انوشیروان، قباد، و بہرام گورافکن، شاپور شیر اوژن، مصاف بہرام چوبین، رنج فرھاد کوهکن، خیانت شیرویہ، پادشاهی نافرجام و پریشانی‌های آن روزگار را دیدەم؛ روزگاری کە ہر نالایقی سپاہی فراہم کرد و بە شورش و ستیزہ‌گری پرداخت:

وہ چاو ویم دیم زوورمەن و زایف	یانسەد و سی ساص ملووک تەوایف
ئیسا ئەردەوان ژاو بی ھەراسان	پەزم ئەردەشیر نەوادە ی ساسان
چەنی بەدبەختی بەختەک وەزیر	عدل نووشیروان عەقل زەرجمھیر
بەھرام بەھرامان گوور ئەفکەن وە خشت	قوباد قوبادان ئەردەشیران گشت
تەماشای شیرین، شەودیزم کردەن	سەیر سەر تاج پەرویزم کردەن
ئەو گورز و کووپال پووینم دیەن	مەساف بەھرام چووینم دیەن
ھزاران ژە ی وەر ئوستادم دیەن	پەنج کووہ تیشی فەرھادم دیەن
خوسرەو دانە کوشت نیشت ئەو جای پدەر	تا ناگاہ شیروو شووم سەمگەر
ھەر کەدخدایی بی وە ی شاهی	شاھیش نەکیشا وە نیمە ماھی
ھەر رووژ پەستاخیز سەرزەمین یی	ھەر دە نشینی کە ی نشینی بی

ژە هەر جانی خیزا سەرھەنگی  
 ژی هەر ولاتی پەیدا بی جەنگی  
 در میان این آشوب‌ها دو سردار شرانگیز وعده نهادند که در سایه‌گاه من به نبرد بپردازند، سپاهی بی-  
 شمار رو به میدان نبرد نهاد، سپاهیان با زره‌های فولادی، دلیر و بی‌باک. در آن میان پهلوانی تهمتن  
 گون دیدم، کلاه خود بر سر و پوست ببر بر تن، با اهبت تر از سام و اردشیر نام بود، برای هلاک کردن  
 دشمن تیری دلدوز در کمان نهاد. دشمن برای رهیدن از تیر او مرا پناه خود ساخت درست مثل شغاد،  
 چون صدای تیر را شنیدم دیدم که سینه‌ام پاره گشت و سردار کشته گردید، شگفتا که با این حال آن  
 سردار از پای افتاد و من هنوز پای برجایم.

تەمەرز دو سەرھەنگ داوشان بەستەن  
 ئیلچی نامەشان ئاوردەن بەردەن  
 ھوونە مەجالی ژە خودا گەستەن  
 وادە ی جەنگشان لە پای من کەردەن  
 پەیدا بی لوای ڕەزم ئازمایان  
 ھەر سەف نگام کەرد ھۆچ نەداشت سامان  
 دیم پەلەوانی وینە ی تەھمتەن  
 لە پشت ئەسبش سەنگین تر ژە سام  
 تیر دلدووزی نە چلە ی کەمان  
 ئاما ڕێ ئەو ڕێ سەرداران ژە ی سەر  
 چۆ شەغاد ژە بیم سەرپنجە ی ڕووسەم  
 سینەم ئاماج کەرد سەر مەودای خەدەنگ  
 لە من گوزەر کەرد ژە ئەو و یارا  
 سەردار کەفت نە خاک من مەنمە پاوہ  
 وە ی زخم تیر گاز بی ئەمانەوہ  
 جەنگ سەرداران میردان چی وە سەر  
 ھەر یەکی لوان وە ماوای ویشان  
 در پایان نیز از زمان خود شکوه می‌کند: اکنون زمان حکومت نادر است، که مردم به سبب ظلم او حتی  
 از جان خود بیزارند؛ اوضاع جهان نابسامان و اقبال بازماندگان شاه صفی نیست گشته.

ژاو دوما چەن شاھ ھەم ژە لام چێن  
 چەن پادشاھان شاسەفی نەسو  
 چەن کووچ خەیلان گوزەر گام دیەن  
 ئامان و یاران چۆ نۆیر وە ئەدەو  
 مەردم ژە جەورش بیزار ژە گیانەن  
 خاتەر حەزینە ئاسایش کەمە  
 ئقبال ئەولادە ی شاسەفی لەنگە  
 تا ئیسا یە دەور نادر سولتانەن  
 جەھان پر ئاشوو دویا دەر ھەمە  
 ڕەعیەت فەرارەن خەلق خولقش تەنگە

یہ رہنج بردہی چہندین سالمہ	ئیسہ من یہ حال یہ ئەحوالہ
وہی جہورہ ئاخر سہر ئەنجاممہ	چہن سالہ کی من دارجہنگ ناممہ
	سرانجام روایت، شاعر بہ خود می گوید:
پہی جیفہی دونیا خاہ زیای خاہ کہم	نہوشاد ئەمانەت ویت نەدەر وہ خەم
ئەولہ ئەوہ کہسەن وہی دونیا شادہ	دونیا بی وەرەن ئەسلش بہر بادہ
کەس مال دونیا نەوہردەن ئەو گوور	ئەر گەنجت پی بوو وینہی سەلم و توور
دونیا دمی وەن چۆ شاروو بووسان	ئەندەرز م یەسە پہی دونیا دووسان

### سید یعقوب مایهیدشتی

"سید یعقوب" از شاعران قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری و از سلسله سادات سامرهای ساکن در قمشه مایهیدشت بوده است. وی فرزند سید ویس، از کُردی سرایان صاحب دیوان بوده و خطی خوش و صوتی دلکش داشته و علاوه بر این، تنبور را نیز استادانه می نواخته است (سلطانی، ۱۳۶۳: ۱۴).

"سید یعقوب" در یکی از سروده هایش، با سریند «مەولا پەرەستان»، چگونگی گفتگوی خود با کوه بیستون را بیان می دارد. شاعر روزی به سراب بیستون می رود و نگاهش به بیستون می افتد؛ بیستونی که سر بر افلاک کشیده است. او بیستون را در حالی نظاره می کند که بیستون، ابروانش را در هم کشیده و اندوهگین است؛ بنابراین علت اندوهش را جویا می شود. از او می پرسد تو که از جنس سنگ هستی، چرا چنین ابروانت را در هم کشیده ای؟ تو برای چه کسی پریشان حال شده ای؟ بیستون در جواب او می گوید: درست است که من از سنگ هستم، ولی در غم مرگ فرهاد اندوهگینم و مات و متحیر مانده ام! او بیهوده در عشق شیرین، از جان شیرینش گذشت. او برجای نماند تا امروز این جهان زیبا و نیز زیبارویان کرمانشاهی را ببیند. ماهرانی که اگر آن ها را می دید، شیرین را به عنوان خادم خادمانشان هم قبول نداشت، و شیرین درمقابل زیبایی آن ها، سرافکنده و خجل می شد. آری من که قامت از افلاک هم گذشته است، بسیار زیبارویان دیده ام، که شیرین در برابر آن ها، تلخ به حساب می آید.

مەولا پەرستان، مەولا پەرستان	یەک پروژ چیم وەسەر سەرچشمە ی وستان
دیم وستان پلەن ژە دیدە مەستان	تەمام مە جەبەین ئەبروو پە یوہ وستان
نگام کەرد وہی کاو بیستوونەدا	وہی بیستوون چەر خ چل ستۆنەدا
دیام بیستوون ماتەن ژە خەمدا	سگیرە ی ئەبرووش بەردەن وہ ہەمدا
پرسام بیستوون سەر بەردە ئەفلاک	سینہ بہو قولنگ عاشقان چاک چاک
پہی چیش ویتەوہرہ ماتەنہی لە خەم	سگیرە ی ئەبرووت بەردەنی وہ ہەم؟
واتم: بیستوون تو لە سەنگەنی	پہی کی پەشیو حال خاتر تەنگەنی؟

وات: راسهن سه‌نگهن ئەسل ئیجادم	مات نافه‌می فه‌وت فه‌ره‌ادم
وه عه‌به‌س عه‌به‌س ژه‌ ده‌ور دیرین	په‌ی شیرین گوزه‌شت له‌ گیان شیرین
نه‌مه‌ن نگا که‌ی وه‌ی جه‌ه‌انه‌دا	وه‌ی نه‌ونه‌مامان کرماشانه‌دا
تماشای ته‌رکیب ده‌ستورشان که‌ی	شیرین وه‌ ده‌س شور، ده‌س شورشان که‌ی
من بالام له‌ سه‌قف سه‌ما ویه‌رده‌ن	تماشای خاسان زمانه‌م که‌رده‌ن
وه‌ مه‌ولای شاهان عه‌رش لانه‌سخه‌ن	ئه‌وه‌ن شیرین هه‌ن ئه‌و شیرین ته‌لخه‌ن

(سلطانی، ۱۳۶۱: ۳۶)

### تُر که میر

"تُر که آزادبخت" ملقب به "تُر که میر" از شاعران نامی کُرد، در اواخر قرن سیزدهم و اوایل قرن چهاردهم هجری بوده است. او در سرودن اشعار کُردی بسیار توانا بوده، به گونه‌ای که نام او در ادب غنایی کُردی، زبانزد خاص و عام است.

تُر که میر روزی از کنار قلعه‌ی چهر - خرابه‌های آن در روستایی بین هرسین و بیستون هنوز باقی است - می‌گذرد؛ شاعر با دیدن این ویرانه‌ها، متأثر شده و از بنای خراب شده درخواست می‌نماید تا نحوه‌ی ساخته شدنش را بیان کند و بگوید چگونه از آن شکوه و عظمت، به این حال زبونی و ویرانگی افتاده است؟ از قلعه‌ی ویران شده می‌خواهد که شاهان گذشته را از عهد جمشید تا خسرو، به یاد بیاورد و سرگذشت همگی را برای او شرح دهد:

میرزام په‌ژاران، میرزام په‌ژاران	پروژی ژه‌ هو‌جووم سه‌ودای په‌ژاران
خیال وه‌رداشتم چۆ ئەسر واران	پام که‌فت ئه‌و قوله‌ی کاو کووساران
دل‌م‌شغوول سه‌یر من جنوون وه‌ سه‌ر	پ‌م‌خش خیال تون، پ‌اکب بی‌ خه‌وم
بن وه‌ بن گیلیام خاتره‌ی خه‌مناک	چه‌نی پا مه‌جرووح سینه و دامان چاک
تا پام که‌فت ئه‌ر پای عه‌جایب کووی	قاف قیامه‌ت کیوان شکووی
کوه‌نه قه‌سری دیم نه‌ قوله‌ی فه‌رقش	فه‌رق سه‌ماوات نه‌دیم دا غه‌رقش
نه‌ قوله‌ی فه‌رقش جیگه‌ی کیان بی	جای کیان ئه‌ر برج بارووش عه‌یان بی
پرسام ئه‌ی به‌نای خه‌راوه‌ی خاپوور	ئه‌وسا سه‌قابه‌خش ئیساته‌ بی‌ نوور
په‌ریم بواچه‌ هه‌ر چی مه‌زانی	باعست کئ بی؟ کئیت بی وه‌ بانی؟
کئ بونیاد که‌رده‌ن ئه‌یوان تاقت	تاقت بولنگ به‌خت گردوون په‌واقت؟
ژه‌ دمور جه‌مشید جم به‌ن جام نووش	تا عه‌هد خوسرو خره‌ شال نه‌ دووش
شاهان یه‌کایه‌ک باوه‌ر وه‌ خاتر	بووش پایه‌ کئ بی ژه‌ کئ زیای تر!

کیشان خلص خیال، کیشان لال بهخش یی  
 نهر پای بهخشایش کی دل مفلخش یی  
 فهردی ژه دهفتهر وهرین بهیان کهر  
 کرداری ژه کار دیرین عهیان کهر  
 تا ئی شووم چاره مهینهت کشیده  
 ژه لات نوورم چو نا بدیده

قلعه با شنیدن سخنان شاعر، گریه و زاری سرمی‌دهد و به شاعر می‌گوید: ای کسی که چون من پریشان حال گشته‌ای و جوایای درد من هستی! به درد دل من گوش کن، درد دلی که جگر گذاز است. آری من از اصل و بنای خود آگاهم و بسیار داستان‌ها به یاد دارم، داستان‌هایی از عهد پادشاهی «جمشید» تا پادشاهی «هما». ضحاک با آن شکوه و عظمت و آن لشکر انبوه و سهمگینش، هنگام غروب در اینجا مسکن می‌گزید؛ هرچند اکنون در دماوند به بند کشیده شده است. فریدون صاحب فرّ خسروانی را به یاد می‌آورم؛ منوچهر که در جنب من کوس می‌نواخت؛ سپاه سلم و تور از کنار من گذشته است؛ گرشاسپ و نریمان و سام و زال زر را به یاد می‌آورم؛ من شکوه کیکاووس، و هیبت رستم را دیده‌ام؛ من کیخسرو را با جام گیتی نمایش و نیز پهلوانانی را دیده‌ام که برای گرفتن خون سیاوش می‌جنگیدند؛ من توس و نوذر، گيو و گودرز و جهانگیر و فرامرز را دیده‌ام. اگر بخواهم وصف این دلیران را به زبان آورم، بی‌شک پایان ناپذیر خواهد بود. خلاصه این که دور و عهد پادشاهی به هما فرزند بهمن رسید.

دیم دمس کهردوه شین زاری رستاخیز  
 به‌تر ژه شیرین له مهرگ پهرویز  
 ئاهی تووف سهرد یه‌خ به‌نان بیزا  
 یه دوودی ژه فهرق کهلهش وه‌ریزا  
 واتش ئهی مجهنون به‌ریشان په‌شیو  
 وه‌کوو یلموه‌دوری‌تر ژه دیو  
 من ویم مه‌زانم جوویای دهرده‌نی  
 ژه سه‌ودای دهردان وه‌یل وه‌رده‌نی  
 چو من چهن سه‌ودت وه‌سه‌ر وه‌یردمن  
 چو من چهن سه‌ودت وه‌سه‌ر وه‌یردمن  
 ساتی ساکت بوو گووش دهر وه‌رازم  
 راز دهروون کار جگهر گودازم  
 به‌لئ من ژه ئه‌سل به‌نای ئاگادم  
 چهنی داستانان مه‌نن وه‌یادم  
 ژه دهر جه‌مشید که‌یقوباد چهنی  
 تا ئاما وه‌دهور هومای به‌همه‌نی  
 زه‌هاک واو وه‌قار بهو ته‌مکینه‌وه  
 بهو سپای جه‌رار سه‌همگینه‌وه  
 ههر سال ئیواره ئیره مه‌سکه‌ن بی  
 تا ئیسا دهرساق کووی دهماوه‌ن بی  
 فره‌یدوون واو فه‌ر خوسره‌وانیه  
 بهو شه‌قه‌ی دهرفش کاویانیه  
 مه‌نووچهر نه‌پام کوووش نه‌واختن  
 چه‌نی نه‌قولمه ته‌کیه‌گاه ساختن  
 چهن سال سه‌لم و توور تمنام کردمن  
 جه‌یش چو جه‌یحوون ژه لام وه‌یردمن  
 گهرشاسب و نه‌یرم سام و زال زهر  
 گهرشاسب و نه‌یرم سام و زال زهر  
 رووسه‌م بهو شه‌وکت ته‌مه‌نیه‌وه  
 که‌یکاووس بهو تاج جقه‌ی تاوس پهر  
 رووسه‌م بهو شه‌وکت ته‌مه‌نیه‌وه  
 که‌یکاووس بهو تاج جقه‌ی تاوس پهر  
 بهو گورز و کووپال نووه‌سه‌د مه‌نیه‌وه  
 بهو مورسه‌ع تاج ره‌خشان کولاوه  
 بهو گورز و کووپال نووه‌سه‌د مه‌نیه‌وه  
 بهو مورسه‌ع تاج ره‌خشان کولاوه

ئەو پەلەوانان گورز وە دووشەو  
 دڵ پر کین ژە مەرگ سیا وو شەو  
 نووس و نەوزەر دیم، گێو و گوودرز دیم  
 هەم جەهانگیر دیم، هەم فەرمانەرز دیم  
 وەسف گردیشان نمای وە حساو  
 جاش نیەن ئەر پشت دێباچە ی کتاو  
 موختەسەر یەک یەک فەلەک بەرد وە فەن  
 تا ئاما دەورە ی چەر بن بە هەمەن

قلعه نحوه‌ی ساخته شدن خود را بیان می‌دارد که چگونه هماغەر فرمان ساخت او را داده و چگونه استادان کار بنایی گرد آمده‌اند و چگونه ایوان و طاق بلند او را برافراشته‌اند. قلعه، از باده‌نوشی سرداران و ساکنان قلعه سخن به میان می‌آورد؛ از روزگاری که آنان به خوشی در کنار کنیزان خود سر می‌کردند. ولی افسوس که آن بزرگان از یاد برده بودند که دنیا فانی است، و در نهایت پشیمانی نصیب آنان می‌کند. قلعه از شکوه خود می‌گوید، از شادی ساکنانش که کوه را چون کاهی فرا چشم می‌آوردند. اما بی‌خبر از آنکه چرخ کج رفتار، بخت آن‌ها را دگرگون می‌سازد و آن بزرگان را از صحنه‌ی روزگار محو می‌سازد، آن چنان که گویی اصلاً نبوده و وجودی نداشته‌اند!

شاعر در پایان از حال زار خود سخن به میان می‌آورد: آری آنان رفتند و من ماندم، من که چون سنگی که زیر پای اسبان خُرد شده، ویران و خراب شده‌ام.

چۆنا کئی وارس میراس جەم بئ  
 فەرمانش پەوا حوکمش مووکەم بئ  
 ماهر ئووستادان سەنايع زانا  
 نامە ی پە ی ئحزار یە ک یە ک کیانا  
 وە ئەندەک وەختی گشتیان جەم بین  
 وە شکل و تەسویر ساختەن مووکەم بین  
 پەنجەرە جام ریز نە جنب ئە یوان  
 قەسرم ئەفراشتەن هام پایە ی کە یوان  
 تا وەختی کارم ئاما وە ئتمام  
 نیان بەنای عەیش ساقی باده و جام  
 چەنی کەنیزان گولبەرگ و گول پەنگ  
 مەنووشان باده عەنەب پە پایە ی  
 ئاوان تا دەوران وە کامشان بئ  
 فەر نە کردن دوانیا فانیە  
 وە تەوری پایە ی تاقم بولەن بئ  
 مە ی خاران سەرمەس مەن وە خاتەر جەم  
 ئەوەل تا دەوران وە کامشان بئ  
 تا ئاخەر دەوران چەرخ کەج رەفتار  
 وە تەوری ژە ی دەور دوانیا بەردشان  
 ئاوان و بەردەن چو ی و یاران  
 مەنم چۆ سەنگ سوم کووی سەواران  
 هەر وە کەف باده ی گول فامشان بئ  
 مایەش نە یامەد پە شیمانیە  
 سەنگی ژە پایەم چۆ دەماوەن بئ  
 کویان چۆ کاهی مەنما وە چەم  
 هەر فەر باده گول فامشان بئ  
 نەرد بازی تەرفەن لیشان کەرد تەزەر  
 چەمان هۆچ نەوی هۆچ نە کەردشان  
 مەن مەنم چۆ سەنگ سوم کووی سەواران

### برخی خصوصیات مشترک در سروده‌های مذکور:

- گویش سرایش اشعار ذکر شده، گورانی است؛ گویشی که برای سالیان مدیدی گویش ادبی معیار در نزد ملت کُرد بوده است. وزن آن‌ها نیز هجایی و هر مصراع متشکل از ده هجاست. مصراع نخست بیت اوّل، به صورت نیم مصراع (یعنی در پنج هجا) آمده و قافیه عیناً در مصراع دوّم به جهت تأکید تکرار می‌شده است. نکته قابل توجه دیگر، قالب این سروده‌هاست که همگی در قالب مثنوی است؛ علت برگزیدن این قالب نیز مناسب بودن آن برای داستان سرایی است.
- در این سروده‌ها، شاعر با اصرار و سوگند دادن مکرر، پدیده را به سخن می‌آورد و این بیانگر فرهنگ دوستی شاعر است.
- نکته‌ی گفتنی دیگر این‌که از هنگامی که پدیده به سخن می‌آید، دیگر سر رشته‌ی سخن را در دست می‌گیرد و راوی داستان می‌گردد و تمام رویدادها را یکی پس از دیگری بر زبان می‌آورد. گویی شاعر خواسته است حس وطن دوستی و فرهنگ دوستی خود را از زبان این پدیده بر زبان آورد. «شخصیت بخشی» این امکان را به شاعر می‌دهد که با روشی عینی‌تر و ملموس‌تر، اندیشه‌های خود را نشان داده و مجسم نماید. از سوی دیگر از جنبه‌ی داستان‌سرایی نیز شیوه‌ای پسندیده در کار کرده است و سیر روایت را جذاب‌تر و پر عظمت‌تر جلوه می‌دهد.

### خاتمه

با توجه به آنچه گفته شد، گفتگوی شاعران کُرد با پدیده‌ها، متمایز از نمونه‌های به کار برده شده در ادبیات فارسی است. در نزد شاعران کُرد، اغلب عظمت و شکوه، ارزش تاریخی و فرهنگی و نیز دیرینه سالی این پدیده‌ها مورد توجه بوده است؛ این پدیده‌ها با حافظه‌ای به بلندای تاریخ این مرز و بوم، تمام رویدادها و فراز و نشیب‌های گذشته بر این مرز و بوم را فرا یاد می‌آورند؛ از عظمت و شکوه دوران زرّین سخن می‌گویند و اکنون که بی‌فروغ مانده‌اند، اظهار اندوه و حسرت می‌نمایند. مضمون این سروده‌ها با نوستالوژی و اندوه بر گذشته‌ی باشکوه پیوند خورده است، اندوهی که روح شاعر را همداستان با پدیده می‌سازد.

**منابع**

- انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۵۵) **مردم و فردوسی**، تهران: سروش.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۰) **زبان حال در اشعار شاعران معاصر**، نشر دانش، شماره ۹۹، ص ۶-۲۲.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۵) **زبان حال در عرفان و ادب پارسی**، تهران: هرمس.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۱) **زبان حال گویاتر از زبان قال**، نشر دانش، شماره ۱۰۶، ص ۹-۱۷.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۸۳) **شکایت از جدایی: نگاهی به نی‌نامه مولانا**، مجموعه مقالات نخستین همایش ملی ایران شناسی، ادبیات ایران، تهران: بنیاد ایران شناسی.
- ترکه‌میر (بی تا) **دفتر دست‌نویس و خطی متعلق به یکی از نگارندگان (سید آرمان حسینی)**.
- سلطانی، محمدعلی (۱۳۶۳) **تصحیح دیوان سید یعقوب ماهیدشتی**، به خط فریبا مقصودی، کرمانشاه، بی‌نا.
- گجری، امین (۱۳۸۷) **از بیستون تا دالاهو**، تهران: نشر مه.
- گجری، امین (۱۳۸۰) **نوفل و مجنون، ضحاک و کاوه آهنگر**، تهران: نشر مه.



## جایگاه «زهرلی» در شاهنامه الماس خان کندوله‌ای کرمانشاهی

دکتر خلیل بیگزاده\*

### چکیده:

الماس خان کندوله‌ای یکی از شخصیت‌های برجسته‌ی نظامی و از فرماندهان و پرچمداران سپاه نادر به هنگام نبرد با دولت عثمانی است. شغل نظامی‌گری و سپاهی‌گری "الماس خان" از یک سوی، و ذوق شعری و قریحه‌ی شاعری از سوی دیگر، او را به داستان حماسی دبسته کرده است؛ چنان که بسیاری از داستان‌های حماسی و غنایی خاصه داستان‌های شاهنامه حکیم طوس، ابوالقاسم فردوسی را با برگردانی آزاد به زبان کُردی گورانی با آمیزه‌ی گویش لکی - در آورده است. نشانی از «زهرلی» در شاهنامه حکیم طوس به چشم نمی‌آید؛ اما در شاهنامه "الماس خان کندوله‌ای"، دیوی است که هم‌نشین و ندیم رستم است و در بسیاری از نبردهای رستم با انیرانیان خاصه تورانیان یا از مشاوران عالی رتبه و یا از فرماندهان عالی مرتبه سپاه در نبرد هاست. «زهرلی» در نبرد فرزندان رستم (برزو، جهانگیر، جهانخش و سام) با سپاهیان تورانی برای رهایی کیخسرو، نقش اساسی و مهمی دارد و فرزندان رستم را از محاصره‌ی سپاه تورانی رهایی می‌دهد و این پهلوان مایه پیروزی ایرانیان در نبرد با سپاه تورانی و آوردن کیخسرو به ایران می‌شود.

«زهرلی» دیوی است که در نبرد رویاروی از رستم شکست می‌خورد و غلامی او را می‌پذیرد. نقش «زهرلی» در شاهنامه کُردی در نبردهای رستم خاصه با تورانیان، نقش فراسویی و فوق بشری است؛ چنان که سیمرغ در شاهنامه حکیم طوس به هنگام نیاز در افزایش توان و تدبیر رستم نقشی فراسویی و اهورایی دارد.

نگارنده در این پژوهش بر آن است تا شخصیت «زهرلی» را به استناد سروده‌های الماس خان در شاهنامه کُردی معرفی و شیوه ظهور و حضور و نقش و جایگاه او را در نبردهای میان ایرانیان و تورانیان در شاهنامه الماس خان نشان دهد.

**واژه‌های کلیدی:** الماس خان کندوله‌ای، ادب کُردی، رستم، «زهرلی»، شاهنامه کُردی.

---

\* استادیار زبان و ادب فارسی دانشگاه ایلام.

### مقدمه:

کشور پهناور ایران، این کهن بوم و بر آزادگان دهقان نژاد، تنوع خاصی در زمینه‌های گوناگون اقلیمی، طبیعی، معدنی، فرهنگی، مذهبی، ملی، ادبی، آداب و رسوم دارد؛ چنان‌که در بخش اقلیمی دارای آب و هوایی چهار فصل است، به گونه‌ای که در این کشور، به طور همزمان اقلیم و آب و هوای یک استان زمستانی و دیگری بهاری و آن یکی پاییزی یا تابستانی است؛ حتی در یک استان مانند استان کرمانشاه در یک فصل سال می‌توان هم زمستان را تجربه کرد و هم بهار را، یا هم تابستان و هم پاییز را، و یا هم بهار و هم تابستان را. برای مثال زمستان اسلام آباد و دالاهو، بهار قصرشیرین است و تابستان قصرشیرین، بهار دالاهو، ریجاب، گلین و اورامانات است.

در کنار تنوع اقلیمی، سرزمینی، آب و هوایی، معادن زیرزمینی و منابع طبیعی خدادادی، تنوع فرهنگی، زبانی و ادبی در ایران نیز چنان است که نگاه هر اهل ذوق و هنری را به تماشای خویش فرا می‌خواند. توجه به این تنوع فرهنگی، زبانی و ادبی بومی و منطقه‌ای، توجه جدی به فرهنگ، زبان و ادبیات ملی است و گامی استوار در راستای تقویت و پر بارتر کردن آن است؛ چنان‌که فرهنگ، زبان و ادبیات بومی و منطقه‌ای حلقه‌های مفقوده‌ی زنجیره‌ی فرهنگ، زبان و ادبیات ملی هستند و تلاش برای یافتن و انسجام دادن به آن، تلاش برای تکمیل و به هم پیوستن زنجیره‌ی فرهنگ، زبان و ادبیات ملی است که مایه وحدت ملی و انسجام فرهنگی و ادبی است. پس شناخت فرهنگ، زبان و ادبیات بومی و منطقه‌ای گام نهادن در راستای شناخت درخت تناور و تنومند فرهنگ، زبان و ادبیات ملی است.

بر پایه آنچه گفته شد، فرهنگ، زبان و ادب کردی که جغرافیای فرهنگی، زبانی و ادبی غرب، جنوب غرب و بخشی از شمال غرب ایران را پوشش می‌دهد، فرهنگ، زبان و ادبیاتی غنی و پر بار است که امروزه کمتر به آن پرداخته شده است و بر پژوهشگران و اندیشمندان کرد زبان است که در راستای انسجام دادن به آن تلاشی دو چندان کنند. ادب کردی در ساختار و محتوا از تنوع و گوناگونی چشمگیری بهره مند است؛ چنانکه در ساختار انواع نظم و نثر با قالب‌های شعری پر تنوع، داستان، رمان و قصه، و در محتوا نیز در انواع ادب حماسی، غنایی، تعلیمی و نمایشی با درون مایه‌ها و مضامین گوناگون به زبان کردی متنوع و پر دامنه نگارش شده است.

"الماس‌خان کندوله‌ای" کرمانشاهی که در سال ۱۱۱۸ هجری قمری در روستای بزرگ کندوله کرمانشاه دیده به جهان گشود، (بوره‌ک‌یی، ۱۳۶۷: ۲۸) پس از بالندگی شغل نظامی‌گری را برگزید و از شخصیت‌های برجسته نظامی و از فرماندهان و پرچمداران سپاه نادر شاه افشار در نبرد با دولت عثمانی به فرماندهی توپال عثمانی در جنگ اول کرکوک است. (گجری شاهو، ۱۳۳۳: مقدمه) شغل نظامی‌گری "الماس‌خان" از یک سوی و ذوق شعری و هنر شاعری از دیگر سوی، او را به داستان حماسی دلبسته کرده است؛ چنان‌که با کناره‌گیری از سپاهی‌گری به گونه‌ای دیگر در عرصه‌ی کارزار ماندگار شد و

بسیاری از داستان های حماسی و غنایی شاهنامه‌ی حکیم توس "ابوالقاسم فردوسی" و دیگران را با برگردانی آزاد به زبان کُردی گورانی - با آمیزه‌ی گویش لکی - در آورده است.

"الماس خان" در سالهای ۱۱۹۰ تا ۱۲۰۰ هجری قمری از سرای فانی به سوی سرای باقی رخت بر بسته است و روایت چنان است که او را در کوهپایه‌ی پیرافته در کنار اُمّام زاده‌ای در منطقه کندوله به خاک سپرده‌اند؛ اما اثری از آرامگاه وی به چشم نمی‌آید. (گجری شاهو، ۱۳۷۳: مقدمه)

"الماس خان کندوله‌ای" کرمانشاهی در میان سرایندگان ادبیات منظوم کُردی جایگاه ویژه‌ای دارد؛ چنان که در میان کُرد زبانان کرمانشاهی به فردوسی کرد مشهور است؛ چون غالب سروده‌های او ادبیات حماسی و اندکی از آنها نیز ادبیات غنایی هستند. این شاعر توانا با به کار گیری ذوق شعری و هنری شاعری خویش آثار ارزشمندی را از خود به یادگار ماندگار کرده است که بر تارک ادبیات حماسی و غنایی کُردی چون خورشیدی رخشان پیوسته درخشان خواهند بود و در ماندگاری زبان و ادبیات کُردی نقش مهمی ایفا خواهند کرد.

چنان که گفته شد، الماس خان در نیمه‌ی دوم سده‌ی دوازدهم هجری قمری شاهنامه‌ی حکیم توس ابوالقاسم فردوسی خاصه بخش حماسی و غنایی آن را با برگردانی آزاد و به زبان کُردی گورانی به نظم کشیده است؛ چنانکه داستان‌های؛ رستم نامه، سیاوش نامه، رستم و اشکبوس، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، ضحاک و کاوه آهنگر و... در ادب حماسی و شیرین و فرهاد، بیژن و منیژه و... در ادب غنایی از شاهکارهای او هستند. علاوه بر این، آثار منظوم دیگری نیز از جمله: بهمن نامه، برزو نامه، فرامرزنامه، نادر و توپال، علی و مقاتل، هفت لشکر، نبرد هفت یا چهارده سالگی رستم و بیر بیان و... در ادب حماسی و خورشید و خرامان (خورشید و خاور) و لیلی و مجنون در ادب غنایی از او به یادگار مانده است. (گجری شاهو، ۱۳۷۸: ۲۷۲-۲۷۳) این آثار در وزن ده هجایی سروده شده‌اند، چون وزن شعر کُردی جنوبی ده هجایی است.

الماس خان کندوله‌ای در سرودن منظومه‌های حماسی و غنایی خویش به احتمال به منابعی سه گانه نظر داشته است؛ یکی از این منابع به یقین شاهنامه فردوسی است که بخشی از آثار الماس خان برگردانی آزاد از آن هستند، دوم منابعی غیر از شاهنامه فردوسی که باز هم بصورت برگردان آزاد از آن‌ها بهره برده است و سوم اهل ذوق و ایرانیان آزاده‌ی دهقان نژاد که راوی برخی از داستان‌ها یا بخشی از آنها بوده‌اند و الماس خان این روایت‌ها را به نظم کشیده است.

البته درباره آثار و سروده‌های الماس خان ذکر چهار نکته ضروری است و بر اهل تحقیق است که در چند و چونی آن پژوهش کنند و در انسجام دادن به آن بکوشند: یکی آن که ممکن است الماس خان در برگردان آزاد داستان های شاهنامه فردوسی بر پایه ذوق شعری و هنر شاعری خویش در خلق شخصیت‌های نو و حوادث تازه در داستان های منظوم کُردی نقش داشته باشد، دوم آن که علاوه بر شاهنامه‌ی فردوسی به برخی روایت های عامیانه‌ی دیگر که از سالخوردهگان دهقان نژاد روزگار خویش

شنیده است، دسترسی داشته و از آنها در سرودن داستان هایش بهره برده است، سوم آن که بعد از الماس‌خان دوستداران ادبیات حماسی و غنایی منظوم کُردی به دلیل نقل سینه به سینه و شفاهی داستان های منظوم الماس‌خان، بخش‌هایی از داستان های گوناگون او را بر پایه ذوق و هنر خویش به هم پیوند داده و داستان جدیدی با حوادث و شخصیت‌های نو از آنها ساخته‌اند؛ چنان که داستان پیشین یا به کلی دگرگون شده و یا حوادث و شخصیت‌های تازه‌ای به آنها افزوده شده است که در «رستم‌نامه» و «سیاوش‌نامه» کسانی مانند «زهرلی» از میانه‌ی داستان سر بر آورده اند، چهارم آنکه اهل ذوق و هنر خود در خلق شخصیت‌ها و حوادث تازه‌ی داستان‌های منظوم حماسی و غنایی «الماس‌خان» نقش داشته‌اند و گذر زمان داستان‌های الماس‌خان را دست‌خوش این رویکرد کرده است که اهل ذوق و هنر شخصیت‌ها و حوادث دلپسند خود را به آن‌ها بیفزایند.

به هر حال در برخی از آثار منظوم الماس‌خان به نام شخصیت‌ها و حوادثی برمی‌خوریم که در شاهنامه‌ی فردوسی نیستند و در منابع دیگر آنها را ندیده و نخوانده‌ایم؛ چنان که شخصیت‌هایی مانند «زهرلی» و زنون جادو در رستم‌نامه و نیز «زهرلی» در «سیاوش‌نامه»ی الماس‌خان، نشانی در شاهنامه فردوسی ندارند.

نگارنده بر آن است تا در این مقاله شخصیت «زهرلی» و جایگاه او را در شاهنامه‌ی الماس‌خان، بر پایه سیاوش‌نامه‌ی اوبررسی و تحلیل کند. البته این تحلیل گامی به سوی شناخت بهتر منظومه‌های حماسی الماس‌خان خاصه سیاوش‌نامه‌ی او می‌باشد؛ تا برای خوانندگان اهل ذوق و صاحبان اندیشه و هنر که مشتاق شناخت و ترویج فرهنگ، زبان و ادبیات کُردی - چنان حلقه‌ای از زنجیره‌ی فرهنگ، زبان و ادبیات ملی هستند - مفید فایده باشد و آن‌ها را در شناخت قهرمانان، شخصیت‌ها، حوادث و... منظومه‌های کُردی الماس‌خان یاری دهد.

### «زهرلی» کیست؟

«زهرلی» در شاهنامه الماس‌خان در اصل غلام رستم است، اما در عمل او ندیم و همنشین خاص او است و علاوه بر این از جنگجویان دلاوری است که در بسیاری از نبردهای رستم با انیرانیان اهریمنی، خاصه تورانیان در داستان سیاوش، از مشاوران عالی مرتبه، پیام رسانان رازدار و چابک، خادمان حلقه به گوش و گوش به فرمان و یا از جنگجویان زیر دست و دشمن افکنی است که سپاه ایران اهورایی را در نبرد با سپاه دشمن اهریمنی یاری می‌دهد و در بسیاری از عرصه‌های حذف و خطر دلیرانه می‌جنگد و شجاعانه قلب سپاه دشمن را می‌شکافد؛ چنان که در نبرد فرزندان رستم (برزو، جهانگیر، جهانبخش، فرامرز و سام) با سپاه اهریمنی تورانی برای رهایی «کیخسرو» از حلقه‌ی محاصره‌ی سپاه افراسیاب نقش مهم و سیمرغ صفتی دارد؛ بطوری که به قلب سپاه دشمن می‌تازد، فرزندان «رستم» را از محاصره‌ی دشمن به در می‌کند و آنها را یاری و پشتیبانی می‌کند، برسپاه دشمن غلبه می‌کند و سرانجام سلامتی و تن درستی فرزندان رستم را در جنگ با دشمن به او خبر می‌دهد.

«زهرلی» دیوی است که غلام و خدمتکار مخصوص «زال زر» است و در نبرد رستم چهارده ساله با ببر بیان و شکست ببر بیان از رستم از سوی زال نریمان به رستم دستان هدیه و پیشکش می‌شود. «زهرلی» غلامی رستم را می‌پذیرد، با همه‌ی وجود به او خدمت می‌کند و در مشکلات و دشواری‌ها یاریگر و مشکل‌گشای او می‌شود. نقش «زهرلی» در شاهنامه‌ی «الماس‌خان» خاصه در سیاوش نامه‌ی او، نقشی فراسویی و آن سری است و کارهای فوق بشری و فوق پهلوانی از او سر می‌زند؛ چنان‌که سیمرغ در شاهنامه‌ی حکیم توس نقش فراسویی، آن سری و اهورایی برای زال و رستم ایفا می‌کند و در تنگناها - رستم زایی تهمینه و رویارویی رستم با اسفندیار - به یاری او می‌شتابد و برایش چاره‌گری می‌کند (یاقعی، ۱۳۸۶: ذیل سیمرغ).

نام «زهرلی» در هیچ یک از آثار و تحقیقات پژوهشگران شاهنامه‌ی فردوسی و ادبیات حماسی ایران نیامده است؛<sup>۱</sup> حتی «ابوالقاسم انجوی شیرازی» نیز در فردوسی‌نامه سه جلدی خویش که روایت‌های عامیانه‌ی شاهنامه‌ای را گردآوری کرده است که روایت‌های زیادی هم از استان کرمانشاه در این اثر دیده می‌شود، (انجوی شیرازی، ۱۳۶۹: سه جلدی) نامی از «زهرلی» ذکر نکرده است، اگرچه «زهرلی» در شاهنامه الماس‌خان، خاصه در داستان سیاوش جایگاه ویژه و مهمی دارد.

پس «زهرلی» در شاهنامه‌ی الماس‌خان خاصه در سیاوش نامه جایگاهی مهم دارد و در بسیاری از حوادث و رویدادهای آن نقش مهمی ایفا می‌کند که نادیده گرفتن شخصیت و جایگاه مهم او، جنبه‌های روایی داستان، رویدادها و گره‌های داستانی آن را کم رنگ یا ناقص خواهد کرد؛ چون «زهرلی» در خلق این حوادث، رویدادها و گره‌های داستانی شخصیتی پویا و مهم دارد.

البته باید گفت چنان‌که سیمرغ کمک‌های خوبی به زال و رستم کرد و هم در رستم زایی تهمینه نقش مهمی داشت و هم در پیروزی رستم بر اسفندیار نقش کارساز و پراهمیت خود را به نمایش گذاشت، «زهرلی» نیز هدیه‌ای از سوی زال به رستم است که در عرصه‌های خوف و خطر و در تنگناهای دشوار آوردگاه نقش مهمی در پیروزی رستم و فرزندانش بر تورانیان دارد.

برپایه آنچه گفته شد، «زهرلی» دیوی است که زال به پاداش کار بزرگ رستم که نابود کردن و کشتن ببر بیان بود، به او هدیه کرد. این دیو خدمتکار مخصوص زال زر بوده است و زال زر او را به پاداش خدمت بزرگ رستم در کشتن ببر بیان به او بخشیده است؛ چون «زهرلی» غلامی گوش به فرمان، پیام رسانی رازدار و جنگجویی دلیر بوده است. آن هنگامی که «زهرلی» برای آگاهی یافتن از احوال کیخسرو و فرزندان رستم روانه مرز توران می‌شود و از قلعه دریا کناری بالا می‌رود و خود را به کیخسرو می‌رساند، کیخسرو او را نمی‌شناسد و از گیو جویای نام او می‌شود که گیو او را چنین به کیخسرو معرفی می‌کند:

۱. ر. ک. به اصل آثار مذکور در شماره‌های ۷، ۵۶ و ۸ در بخش مراجع و مأخذ این مقاله.

ئه‌و وه‌فته پ‌وسته‌م باجش ژه زال گرد  
ئه‌و پروژه قه‌بوول کرد غولامی پ‌وسته‌م  
ته‌مام عه‌ده ویش ب جا ئاوهرده‌ن  
خه‌یلی هونه‌رمه‌ند مه‌ردان مه‌رده‌ن

(سیاوش نامه / ۲۲۸۸ - ۲۲۹۰)

هر جایی که نامی از «زهره‌لی» در سیاوش‌نامه‌ی الماس‌خان آمده است، اورا دیو، شیر، ببر و غلام خوانده است و صفتی نیک و در خور برای او بیان کرده است. در این‌جا برای ایجاز در سخن، در هر مورد یک ویژگی برجسته را در بیت یا بیت‌هایی آورده و برای سایر اوصاف به ذکر شماره‌ی بیت‌هایی که این ویژگی‌ها و صفات در آن‌ها آمده است، بسنده می‌شود؛ چون اوصاف مذکور در این بیت‌ها نشان می‌دهند که «زهره‌لی» همان دیوی است که غلام و خدمتکار زال بوده است و زال او را به رستم به پاداش کشتن ببر بیان پیشکش می‌کند. «زهره‌لی» در خدمت رستم نیزگوش به فرمان است و خدمت‌کاری رازدار است. «زهره‌لی» دیوی پر هنر است. پر هنری یعنی تمام ویژگی‌ها و صفات نیک را داشتن که الماس‌خان همه‌ی این ویژگی‌ها را در سروده‌های خود بیان می‌کند؛ چنانکه در باره‌ی پر هنری او می‌گوید:

به‌رزوو دی وه چه‌م دیو پر هونه‌ر  
زهره‌لی شنه‌فت وی ته‌وره خه‌به‌ر  
چه‌نی سه‌ده هزار سام دلاوهر  
ده‌ست دا نه تهرکه دیو پر هونه‌ر  
هنر «زهره‌لی» در جنگاوری و رزم آزمودگی اوست. این دیو علاوه بر هنر جنگاوری اوصاف دیگری نیز دارد که به آدرس آن‌ها در «سیاوش‌نامه» بسنده می‌شود.

الف) دیو: ۲۲۸۶ و ۲۲۸۷ / دیو کینه‌خا: ۱۶۵۶، ۱۶۶۵، ۲۲۳۱، ۲۲۸۱ / دیو دساوهر: ۲۲۸۳ / دیو بی‌ته‌مان: ۱۶۵۱ / دیو نامه‌جوو: ۲۱۹۶ / دیو پرسام: ۱۶۵۹ / دیو ده‌نگ دلیر: ۱۶۵۷ / دیو کین: ۲۲۰۱ / دیو زبه‌ر ده‌ست: ۲۲۲۱، ۲۲۱۷ و ۲۲۵۲ / دیو نامدار: ۲۲۲۲ و ۲۲۹۸ / دیو سام سه‌نگین: ۲۲۲۴ / دیو ناموهر: ۲۲۳۳ / دیو دص نه‌له‌خش: ۲۲۴۹ / دیو غه‌زه‌ب خوو: ۲۲۵۶ / دیو دیاری: ۲۲۸۲ / دیو سه‌روه: ۲۲۹۰.

«زهره‌لی» شیری دساوهر و نامدار است. این برنامه را از رستم گرفته‌است؛ چون در آوردگاه نبرد چون شیر می‌خروشد و دشمن را متلاشی می‌کند و امید دل رستم و فرزندان او در میدان نبرد است. فهرزمندان نه‌دیم شیر دلاوهر  
نه‌توو ی سان سه‌ف په‌یداشان بکه‌ر

(سیاوش‌نامه / ب ۲۱۸۳)

زهره‌لی بدیش شیر نام دار  
ته‌رکه‌ی پانسه‌ده مه‌ن بکه‌ردش نه کار

(سیاوش‌نامه / ب ۲۲۳۵)

ب) شیر: ۱۶۵۷/ شیر مه‌ست: ۱۶۴۸/ شیر ساحب سام: ۱۶۵۰/ شیرده‌نگ دلیر: ۱۶۵۳/ شیرغه‌زه‌ب  
خو: ۲۲۲۹/ شیر یاهوو به‌رز: ۲۱۹۵/ شیر زه‌رد: ۲۲۰۳. از دیگر برنامه‌های زهرلی چنان شیر می‌مست و غضب  
خو است. همچنین «زهرلی» ببر بلند بخت است، چون در آوردگاه همیشه پیروز است.

وات وه زهرلی به‌بر بله‌ند به‌خت پهی سپای تووران راهی بوو وه جه‌خت

(سیاوش‌نامه/ ب ۲۱۸۱)

علاوه بر این، «زهرلی» غلامی است که هر کاری را به بهترین وجه انجام می‌دهد، او خدمتکار  
شایسته، پیام‌رسان رازدار و امین؛ درستکار جنگاور زبردست و پیروز مورد علاقه رستم است. و غلام زرکار  
صفتی برای نمایش همه‌ی خوبی‌های او است.

ره‌وانه‌ی راه بی غلام زهر کار مه‌چیا وه راه چون مورغ بالدار (سیاوش‌نامه/ ب ۲۲۹۷)

د) غلام تاج به‌خش: ۲۲۴۹/ غلام زهر کار: ۲۱۸۶ و ۲۲۰۴/ غلام روستم: ۲۲۸۷.

برپایه آنچه گفته شد، «زهرلی» در شاهنامه‌ی الماس‌خان خاصه در داستان سیاوش سه نقش عمده را  
ایفا می‌کند و به خوبی از عهده‌ی آن برمی‌آید که در زیر بررسی و تحلیل می‌شود.

**۱. «زهرلی» خدمت کار خاص رستم و ارادتمند خاندان او.** در دوره پادشاهی منوچهر آن  
هنگام که رستم نوجوانی چهارده ساله است و برای رهایی مردم از حمله ببر بیان - اژدهایی که هر از  
گاهی از دریا بیرون می‌آمد و با دم آتشین حیات را از زمین بر می‌داشت و زمین را می‌سوخت و زندگان را  
می‌بلعید - گردونه‌ای ساخت و به کام ببر بیان رفت و اژدهای ببر بیان را با خنجر از درون پاره پاره کرد و  
لورا نابود کرد. زال زر وقتی این همه زور، شوکت، شهامت و شجاعت فرزندش را دید، «زهرلی» را به او  
پیشکش کرد و رستم او را به غلامی و خاصه نوکری پذیرفت.

دهور مه‌نووچیهر جلوس زال بی روستم ژه بلووغ چه‌هارده سال بی (ببر بیان: ۲)

ناگاه ژه قاپی ساحب عهدل و داد چهنی چهند نه‌فر کردشان وه یاد (ببر بیان: ۴)

به‌بری پیدای بی ئیزده‌های نه‌ژدهر ناگر ژه ده‌همن چون نار سه‌قهر (ببر بیان: ۴)

سحرا و سه‌رزمین چهنی کووه سه‌نگ ژه دوود ده‌همن سووزا سهد فهرس‌نگ (ببر بیان: ۴)

وه‌قتی مه‌کیشوو نه‌فس وه زاهر سارا وکesh و کووه مه‌گیروو ئایر (ببر بیان: ۴)

عه‌جه‌ب جانوه‌ر زولمش عیانهن مه‌شهوورهن نامش به‌بر به‌یانهن (ببر بیان: ۵)

منوچهر از پهلوانان می‌خواهد که به نبرد ببر بیان بروند، اما کسی آماده‌ی این نبرد نمی‌شود.

هیچ کس نه‌تاوا پهی مه‌یدان کار نه‌سلهن یه‌کیشان نامان ب‌گوفتار (ببر بیان: ۶)

کس‌ی پهی ده‌عواش نه‌نازا به‌ویش نه‌تاوان ژه سه‌ف پا بنیوون نه‌و پتیش (ببر بیان: ۶)

منوچهر از زال زر می‌خواهد که به نبرد ببر بیان برود؛ اگرچه زال برای این نبرد اعلام آمادگی می‌کند،

اما رستم مانع می‌شود و می‌گوید زال زر سالخورده است و این کار جوانانی چون من است.

زال زهر شنهفت ژه شای کیانی      خیزا پهی نه‌بهرد به‌بر به‌یانی (بیربیان: ۶۰)  
 ژه ناگاه روستهم به‌بر بی ئه‌ندیش      به‌رئاما ژه سه‌ف پا نیا وه پیش  
 ئاشووی عه‌زیمه‌ن به‌بر بی زه‌وال      عه‌لاج نه‌به‌وو وه نه‌بهرد زال (بیربیان: ۷۰)  
 روخسه‌ت بدمروو شای گه‌ردوون وه قار      من معشووم وه جه‌نگ به‌بر بی مه‌لار (بیربیان: ۷۰)

و سرانجام رستم در نبردی جانکاه و طاقت‌فرسا ببر بیان را نابود می‌کند و «زه‌ره‌لی» به او پیشکش می‌گردد و به غلامی او در می‌آید. در زیر ارادت خاص «زه‌ره‌لی» به رستم و خاندان او و نمونه‌هایی از خدمتکاری و خدمتگزاری او به رستم بیان می‌گردد. «زه‌ره‌لی» رخس رستم و دیگر همراهان و جوانان همراه او را چنان خدمتکاری گوش به فرمان به دستور او آماده می‌کند تا رستم و آنان بر رخس و دیگر اسبان آماده شده سوار شوند و سیاوش را از بارگاه کاووس به سیستان ببرند.

فه‌رما زه‌ره‌لی زین په‌خش بکه‌ر      چه‌نی جوانان نامی نامه‌وه‌ر  
 ده‌رده‌م زه‌ره‌لی زین په‌خش که‌رده‌ش      وه پای ته‌خت زهر ئه‌مجار ئو‌مرده‌ش

(سیاوش نامه/ب: ۱۹۲-۱۹۳)

آن‌گاه که رستم قصد حمله به توران دارد به «زه‌ره‌لی» دستور می‌دهد که رخس را آماده کند؛ تا او نیز به دنبال فرزندان به مرز توران برود و برای نبرد آمادگی داشته و از نزدیک آوردگاه را زیر نظر داشته باشد. ژهو دمای ئه‌وان ویش ئراده کرد      فه‌رما زه‌ره‌لی ره‌خش په‌ریش آورد (سیاوش نامه/ب: ۱۶۳۸)  
 «زه‌ره‌لی» خاندان و فرزندان رستم را نیز به احترام رستم دوست می‌دارد و آنها را سجده می‌کند و احترام می‌گذارد. البته خاندان رستم نیز او را که ندیم رستم و پهلوان نبرد است، دوست دارند و در مقابل به او سجده و تواضع می‌کنند. «زه‌ره‌لی» زال زر را سجده می‌کند و زال زر جویای احوال او می‌شود.

سوجه‌ش که‌رد ب‌پروی زال کوه‌ه‌ن سال      زال زهر چه‌نیش مه‌پرسا ئه‌حوال

(سیاوش نامه/ب: ۱۶۵۸)

«زه‌ره‌لی» به دستور رستم به مرز توران می‌رود؛ تا جویای احوال فرزندان او شود و سلامتی آنها را به رستم خبر دهد. «زه‌ره‌لی» روانه می‌شود، به مرز توران می‌رسد، به نبرد فرزندان رستم با سپاه تورانی برخورد می‌کند، وارد میدان نبرد می‌شود، فرزندان رستم را یکی یکی در میدان نبرد می‌یابد، به آنها تواضع و سجده می‌کند و آنها نیز «زه‌ره‌لی» را سجده و تواضع می‌کنند.

تیپ توورانی بکه‌رده‌ن فه‌رار      زه‌ره‌لی بدی به‌رزوو نامدار  
 سوجه‌برد نه‌روی په‌نجه‌ی شیر زمرد      به‌رزوو ته‌وازوو وه زه‌ره‌لی که‌رد

(سیاوش نامه/ب: ۲۲۰۳-۲۲۰۴)

سپای توورانی یه‌کسه‌ر دان شکه‌سه‌ت      زه‌ره‌لی که‌ردش سوجه‌ی شیر زهر ده‌سه‌ت  
 فلامه‌رز چه‌نیش بکه‌رد ته‌وازوو      ههم لیش په‌رسا ئه‌حوال بابوو



(سیاوش نامه/ب ۲۲۲۵ - ۲۲۲۶)

ژهولا جهانگیر مه‌شانا شمشیر  
سپای توورانی بکهردن فہرار  
چہانگیر چہنیش بکہرد تہوازوو  
نہ‌عرہ تہ کیشا ب کردار شیر  
سوجده بکہرشد سوجدهی نامدار  
ہمہ بیرسا لیش تہحوال بابوو

(سیاوش نامه/ب ۲۲۲۵ - ۲۲۳۷)

زہرہلی بدی سام پڑھونہر  
دودش بہر لہوا ژہ کاپوول سہر

(سیاوش نامه/ب ۲۲۶۷)

شکستدا سپای شای تووران زمین  
سام دلاوہرتہوازوو کہرد پیش  
سوجده کہرد نہ روی سام نازمین  
تہحوال بابوو بیرسا ژہ لیش

(سیاوش نامه/ب ۲۲۷۳ - ۲۲۷۴)

علاوہ بر این کہ خاندان رستم برای «زہرہلی» احترامی خاص قائل ہستند و بہ شایستگی با او رفتار می کنند، «کیخسرو» نیز وقتی او را می شناسد و از خدمات ارزندہ او آگاہ می شود، او را دوست می دارد و بہ او احترام می گذارد.

وقتی کہ کیخسرو برای بار اول «زہرہلی» را در قلعہ دریا کناری می بیند، او را نمی شناسد و از گیو جویای نام اومی شود؛ چون «زہرہلی» بطور غیر منتظرہ از قلعہ دریاکناری بالا می رود و خود را بہ کیخسرو می رساند، کیخسرو می داند کہ از جنس بشری نیست، بلکہ از دیوان و جادوان است.

خہسرو وات وگیف ئی دیوہ کامہن  
خہیلی ہونہرمہن پڑ زوور و سامہن

(سیاوش نامه/ب ۲۲۸۶)

گیف واتش ئی دیوہی تہور سام دارہن  
تہو وہقتہ پروستہم باجش ژہ زال گہرد  
تہو پرووژ قہبوول کہرد غولامی پروستہم  
غولام پروستہم شیر زوور دارہن  
بہر بہیان کوشت ئید بہدہست ٹاوہرد  
کیشا پھی پروستہم چہند جہور و ستہم  
تہمام عہد ویش بہجا ٹاوہردہن  
خہیلی ہونہرمہن مہردان مہردہن

(سیاوش نامه/ب ۲۲۸۶ - ۲۲۸۹)

کیخسرو با شنیدن این سخنان از گیو در وصف «زہرہلی» بہ او تواضع و احترام می کند.  
کہیخہسرو شہفت وہیتہورہ خہبر  
تہوازوو بکہرد بوو دیو سہرورہ

(سیاوش نامه/ب ۲۲۹۰)

۲. «زہرہلی» پیام رسانی امین و رازداری قابل اعتماد. اگرچہ سمت رسمی «زہرہلی»، غلامی و خدمتگزاری رستم است، اما از نظر منزلت ہنری ندیم، مشاور و ہمنشین رستم و از چند و چون احوال رستم و خاندان او خاصہ در میدان های نبرد آگاہ است؛ بدین جہت خبرهای مهم را «زہرہلی»

چنان امینی راز نگهدار دریافت می‌کند و به رستم، پهلوانان، فرزندان و سپاهیان او می‌رساند و یا از جانب رستم به پهلوانان، فرزندان و سپاهیان می‌برد.

در داستان «رستم و زنون» چنین آمده است که فرزندان رستم (فرامرز، جهانگیر و برزو) با سپاه تورانی در مرز توران درگیر می‌شوند و نبردی سخت جانکاه در محاصره‌ی سپاه دشمن می‌افتند. یکی از آن میان به سیستان می‌رود و محاصره‌ی فرزندان رستم را به دست دشمن تورانی به خاندان دستان خبر می‌دهد. در این هنگام رستم به شکار رفته است و باید رازداری محرم خبر این رویداد مهم را به او برساند و این راز نگه‌دار امین «زهرلی» است که روانه‌ی شکارگاه می‌شود و به رستم خبر می‌دهد.

زهرلی و آتش من پهی پيله‌تهن  
خه‌وه مه‌وه‌رون نه هه‌ر جاکه هه‌ن (رستم و زنون: ۵)

هم‌چنین در داستان مذکور «زهرلی» هم جنگاوری کارآزموده است و هم هوشیاری وصف‌ناپذیری دارد؛ چنان‌که وقتی برزو درنبردی رویاروی به دست لهاک اسیر می‌شود، «زهرلی» با تیزی تمام این رویداد را می‌بیند و خبر آن را به فرامرز می‌رساند. با هم به سپاه لهاک حمله و برزو را از چنگ دشمن رها می‌کنند.

زهرلی بدیش به‌رزوو گیریا  
سپا بی نه ره‌نگ چۆ قیر سیا  
وه تاجیل خه‌وه‌ر پهی فلامه‌رز به‌رد  
گریان به‌رزوو و منمش حالی که‌رد

(رستم و زنون: ۳۵)

«زهرلی» در این داستان تمام لحظه‌ها و صحنه‌های جنگ را زیر نظر دارد و در جای خود آن‌ها را گزارش می‌دهد و هر جا پهلوانی از ایرانیان به پشتیبانی نیاز دارد، فوری چاره‌اندیشی می‌کند و دیگر پهلوانان و سپاهیان را برای یاری او آگاه می‌کند. آن هنگامی که فرزندان رستم به درخواست گیو با سپاه روانه نبرد با تورانیان برای رهایی کیخسرو می‌شوند، رستم نیز پس از فرزندان سپاهی به مرز توران می‌برد و «زهرلی» را به نزد زال می‌فرستد که سپاهی به فرماندهی زواره برای پشتیبانی او و فرزندانش بفرستد که «زهرلی» این مأموریت را به خوبی انجام می‌دهد.

واتش زهرلی شیر ده‌نگ دلیر  
بچوو وه خدمت بابوو زال پیر  
بواچه ژهلای بابوو زال ویم  
سپا جهم که‌روو بکیانوو په‌ریم  
زمواره‌ی زور چه‌نگ که‌روو وه سه‌ردار  
په‌ریم بکیانوو زنه‌ر سهد زنه‌ر

(سیاوش‌نامه: ۱۶۵۳-۱۶۵۵)

«زهرلی» این پیام را به سرعت به زال می‌رساند و فوری برای پشتیبانی رستم و فرزندانش در نبرد با تورانیان به قرارگاه عملیاتی رستم باز می‌گردد. رستم چند و چونی اوضاع زال، جمع‌آوری سپاه و فرستادن آن را به فرماندهی زواره از «زهرلی» می‌پرسد و «زهرلی» تمام جزئیات کار را به او گزارش می‌دهد. زهرلی تمام پیش‌بدا خه‌به‌ر  
وات روسته‌م واتن بکیانوو له‌شکه‌ر (سیاوش‌نامه: ۱۶۶۰)

زال زهر دردم سپا کهر دش جهم      په نجا هزار مهر د ثاما نه قه لهم (سیاوش نامه: ۱۶۶۳)  
 نههار ثاومردن زهر ملی بوهر د      ثاوسا هوریزا روی بهرا ثاومرد (سیاوش نامه: ۱۶۶۴)  
 تهی کهر دش راهان زهر ملی وه قین      یلوا وه پوستم شیر سام سهن گین  
 پوستم پرسا لیش چگوونه گی حال      یه کایه ک پریش بوتاش نه حوال (سیاوش نامه: ۱۶۶۶-۱۶۶۷)  
 پس از آنکه فرزندان رستم (برزو، فرامرز، جهانگیر، جهانبخش و سام) با سپاهیان برای پشتیبانی گیو و  
 رهایی کیخسرو از اسارت تورانیان روانه مرز توران می شوند و با سپاهیان تورانی نبردی سخت آغاز  
 می کنند؛ این نبرد طولانی می شود و رستم که در کوهی در نزدیکی مرز توران بنه زده است، با «زهر ملی»  
 از این بلندی با دوربین نگاه می کند و سپاه بی شمار تورانی را می بیند که برای پشتیبانی دیگر لشکر یا  
 نشان روانه مرز ایران هستند، رستم اندوهگین می شود و از «زهر ملی» می خواهد که به مرز توران و  
 آوردگاه نبرد برود و به یاری فرزندان بشتابد و خبر سلامتی آن ها را برایش بیاورد.

وات وه زهر ملی بهبر بوله ند بهخت      پهی سپای تووران راهی بوو وه جهخت  
 پهری فره نندان په شیون حال م      زهر ملی برهس قه زات وه مالم  
 فره نندان نه دیم شیر دلاور      نه توی سان سهف په یداشان بکه ر  
 نه حوال بزانه ژه که یخه سره و شا      وه دهوان خه بهر باوهر ثو دوما

(سیاوش نامه: ۲۱۸۱-۲۱۸۴)

«زهر ملی» فوری به درخواست رستم گردن می نهد و برای پشتیبانی فرزندان رستم و آگاهی یافتن از  
 سلامتی حال کیخسرو و فرزندان رستم به سرعت روانه آوردگاه می شود؛ تا از سلامتی احوال آن ها آگاه  
 شود و برای رستم خبر ببرد.

زهر ملی شنهفت ژه پوستم خه بهر      پهی سپای تووران راه گهر دش نه وهر  
 وه زاق دا وه پا غولام زهر کار      مه چیا وه راهو چون مورغ بالدار  
 چون شنه شمال راگه تهی مه کهر د      تا تعشرف وه سان سپای پروم ثاومرد

(سیاوش نامه: ۲۱۸۵-۲۱۸۷)

«زهر ملی» در میدان نبرد افراد زیادی را از لشکر تورانی به خاک و خون می کشد و از احوال کیخسرو،  
 گیو، فرنکیس و فرزندان رستم آگاهی می یابد و آنها را از قلب آوردگاه بیرون می برد و بر دشمن پیروز  
 می گردند که در اینجا صرفاً ابیاتی که مبین آگاهی یافتن «زهر ملی» از احوال فرزندان رستم است، آورده  
 می شود. «زهر ملی» اول "برزو" را در کارزار می بیند و به سراغ او می رود.

به رهبر بر مه کرد دیو نامه جوو      ژه قه لب سپا یلوا وه بهر زوو (سیاوش نامه: ۲۱۹۵)  
 تیپ توورانی بکه ردهن فهار      زهر ملی بدی بهر زوو نامدار (سیاوش نامه: ۲۲۰۲)  
 «زهر ملی» نیز تنها مأمن اعتماد برای برزو است که احوال پدر را از او جویا می شود.

واتش زهره‌لی غولام زهرکار      مژده پیتم بدهر ژه بابوو نامدار  
بزائم ته‌حوال بابوو نامدار      سهرانسهر بواچه تو په‌پیتم خه‌بهر

(سیاوش‌نامه: ۲۲۰۴ - ۲۲۰۵)

وقتی که برزو از احوال پدر آگاه می‌شود و از سلامتی او اطمینان می‌یابد. به «زهره‌لی» می‌گوید: به پدرم (رستم) خبر بده که کیخسرو سالم است و در قلعه دریا کناری ساکن است.

مژده بهر وه لای بابوو دیاری      خه‌سرهو ها قه‌لعه‌ی ده‌ریا کناری  
ها ژه نه‌زد گیو ههم چه‌نی ماده‌ر      سه‌حیح سالم شه‌هزاده‌ی سه‌روه‌ر

(سیاوش‌نامه: ۲۲۱۳ - ۲۲۱۴)

«زهره‌لی» چون از زبان برزو از سلامتی احوال کیخسرو، فرنگیس و گیو آگاه می‌شود، به پاس این خبر شادی بخش به سپاه دشمن تورانی حمله می‌کند.

زهره‌لی شنه‌فت خوه‌شحه‌والی شا      وه قین و غه‌زه‌ب پروی کرد وه سپا  
ته‌رکه‌ی شاتری مه‌شانا وه قه‌ست      ریزا ژه سپا دیو زه‌بهر ده‌ست

(سیاوش‌نامه: ۲۱۱۶ - ۲۱۱۷)

به همین ترتیب «زهره‌لی» قلب سپاه دشمن تورانی را می‌شکافد و فرزندان رستم را یکی یکی می‌بیند. آن‌ها جويا می‌شود و خبر سلامتی احوال رستم را به آن‌ها اعلام و ابلاغ سلام می‌کند؛ تا به قلعه دریا کناری می‌رسد و به سراغ کیخسرو می‌رود و جويای سلامتی او می‌شود و پیام رستم را به او ابلاغ می‌کند.

به‌ر به‌ر بر مه‌کرد دیو کینه‌خا      ههر تا که به‌رچی نه‌قه‌لب سپا  
به‌ر چی نه‌سپا دیو دیاری      یلوا ب قه‌لعه‌ی دریا کناری  
که‌مهند هم‌وادا دیو دلاومر      برج قه‌لعه به‌ر له‌واوه به‌ر  
له‌وا ب دیدمن شه‌هزاده‌ی نامدار      که‌منا نه‌پرویی خاک شاه تاجدار  
بووسه‌دا په‌نجه‌ی که‌یخسروم ده‌رده‌م      وه نه‌ده‌ب مه‌درا قامه‌ت که‌رده‌مش خهم

(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۸۱ - ۲۲۸۵)

کیخسرو نیز چون «زهره‌لی» را شناخته است، او را محل اعتماد می‌داند و از او می‌خواهد که احوالش را برای رستم بیان کند و از رستم بخواهد که زودتر برای رهایی او (کیخسرو) و سپاه ایران از محاصره سپاه دشمن چاره‌ای بیندیشد. کیخسرو از «زهره‌لی» می‌خواهد که خودش پیام او را به رستم برساند، نه دیگران.

واتش زهره‌لی بواچه روستهم      تاکه‌ی من وه‌یته‌ور ماته‌ل بووم ژه خهم  
به‌زه‌بان ویت بواچه وه‌پیش      مودارا نه‌که‌ی شیر بی نه‌ندیش

بیوو وه تمعجیل زهروورمن زهروور

بی نه‌هایه‌تن سپای سه‌لم و تور

(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۹۱-۲۲۹۳)

«زه‌رلی» حامل ابلاغ سلام و پیام رستم به کیخسرو است و نیز به کیخسرو مژده پیروزی می‌دهد چون از نیروی توانمند و توان جنگی پشت پرده رستم و ایرانیان آگاه است و محرم راز.

زه‌رلی واتش نه‌ی شاه سه‌روه

سلامت کیاست شیر نامور

وه‌تتهن بیاوود شیر نامدار

سپای توورانی مه‌که‌رووت فەرار

(سیاوش‌نامه/ ۲۲۹۴-۲۲۹۵)

«زه‌رلی» در پایان این مأموریت خبر سلامتی کیخسرو، گیو، فرنگیس و فرزندان رستم را به او می‌برد و به او ابلاغ می‌کند.

هەر تا ک یاوا به نه‌زد پوسته‌م

مه‌درا به نه‌دهب قامه‌ت که‌رده‌ش خه‌م

پوسته‌م لیث پرسا ته‌مامی نه‌حوال

هم‌ ژه‌ فه‌رزه‌ندان و شاه‌ که‌مه‌رالال

واتش ساله‌من ته‌مامی یکسه‌ر

فه‌رزه‌ندان چه‌نی شاه‌ نامور

(سیاوش‌نامه: ۲۳۹۹/۱ - ۲۳۰۱)

سپاهیان افراسیاب هم می‌دانند که «زه‌رلی» خبر‌گزار و پیام‌رسان رستم، محرم راز او و مشاور با تدبیر و رازداری با فن و تجربه است و کار سپاه تورانی را یکسره می‌کند. بدین خاطر از حضور او در میان سپاه و آگاهی یافتنش از اوال سپاه تورانی دچار بیم و هراس می‌شوند.

ژهو دهم بواچن به نه‌فراسیاب

مه‌علومه ژه‌ لیث شاه‌ ناحساب

زه‌رلی ئاما وه نه‌زد سپا

خه‌به‌ر به‌رد پهری شیر کینه‌ خا

نه‌گه‌ر وه‌ی جاگه‌ بیاوود پوسته‌م

یه‌قین سپای تو مه‌ده‌روو ژه‌ هم

(سیاوش‌نامه: ۲۳۰۵-۲۳۰۷)

۳. «زه‌رلی» جنگاوری پر قدرت در آوردگاه نبرد. او در روزهای سخت نبرد و عرصه‌های دشوار آوردگاه یار و پشتیبان فرزندان رستم و سپاه ایرانی است. «زه‌رلی» گریزی پانصد منی دارد که آن را در کارزار به آسانی به کار می‌برد و در نابودی دشمن تورانی از آن بهره می‌گیرد.

زه‌رلی غورا وینه‌ی شیر مه‌ست

گورز په‌نج سه‌دمه‌ن گه‌رده‌ش روی ده‌ست

(سیاوش‌نامه: ۱۶۴۸)

گورز شاتریش په‌نج‌سه‌دمه‌ن ته‌مام

ره‌وانه‌ی راه‌ بی شیر ساحیب سام

(سیاوش‌نامه: ۱۳۰)

زه‌رلی په‌ی جه‌نگ دلش جووش ئاوهرد

گورز پانسه‌دمه‌ن ژه‌ ده‌ست خو‌هش کار که‌رد

(سیاوش‌نامه: ۲۱۹۳)

اسباب و لوازم جنگی «زهرلی» هفتصد من است که کشیدن هفتصد من بار مبنای جنگی توان فوق العاده‌ای می‌طلبد. اگر او از جنس دیوان است؛ اما دیوی است که در پناه فره ایزدی است و فره ایزدی از او نگهداری می‌کند.

هفتسده مهن نه‌سباب کارزاره‌ش بی      یکتای بی هم‌تا نگه‌داره‌ش بی

(سیاوش‌نامه: ۱۶۴۹)

«زهرلی» دلاوری نبرد آزموده و پرتوان است و در میدان کار بخوبی از عهده سپاه دشمن بر می‌آید و آن‌ها را تار و مار می‌کند.

گورز پانسه‌دمهن بکهرده‌ش نه کار      ریژانه مه‌یدان ستور و سوار

(سیاوش‌نامه/ ۲۱۹۹)

مه‌شانا شمشیر شیر نامدار      مه‌رد دو له‌ت مه‌کرد چون شیر شکار

(سیاوش‌نامه/ ۲۲۲۰)

گورز شاتری مه‌شانا وه قه‌ست      مه‌دا ژه مه‌ردان دیو زه‌بر ده‌ست (سیاوش‌نامه/ ۲۲۲۱)

مه‌دا ژه ههر که‌س دیو نامدار      سه‌رنگوون مه‌ویا ستور و سوار (سیاوش‌نامه/ ۲۲۲۳)

«زهرلی» جنگاوری است که در قلب دشمن هم بی‌باکانه می‌جنگد و آنها را نابود و کشته می‌کند. وقتی برای آگاهی یافتن از احوال فرزندان رستم به مرز توران می‌رود و با نبرد سخت فرزندان رستم با تورانیان مواجه می‌شود، نبردی سخت در قلب سپاه دشمن انجام می‌دهد.

زهرلی شنه‌فت وه‌پته‌وره خه‌به‌ر      ههم پهری ده‌عوا راگه‌ش گه‌رد نه وه‌ر

مه‌شانا ب گورز ب سه‌د قاروقین      ژه سپای تووران ریژا وه زه‌مین

به‌ر به‌ر بی مه‌کرد دیو کینه‌خا      ههر تا ک به‌ر چی نه قه‌لب سپا

(سیاوش‌نامه/ ۲۲۷۹ - ۲۲۸۱)

در داستان رستم و زنون وقتی که نبرد سپاه ایرانی و تورانی به اوج رویارویی تن به تن می‌انجامد، زواره از «زهرلی» می‌خواهد که به نزد کیخسرو برود و هجوم دشمن و درخواست سپاه ایران را برای فرستادن سپاه پشتیبان به او خبر دهد؛ اما «زهرلی» در این شرایط سخت نبرد رویاروی ایستادگی در جنگ و نبرد با دشمن را به خبر رسانی برتری می‌نهد و درخواست می‌کند، کسی دیگر این بار خبر به کیخسرو برد، تا او در آوردگاه به پیشواز خطر برود. طوس نورر به خاطر این کار «زهرلی» را آفرین و تحسین می‌گوید:

تووس نه‌وزهر وات ئافه‌رین روستهم      پهری غولامی ئاوه‌ردی وه ههم

(رستم و زنون: ۱۷)

و نیز آن جایی که برای رهایی برزو به سپاه لهاک و غورث شاه حمله می‌کند، غورث شاه را با یک ضربه‌ی گرز از زین بر زمین می‌افکند و برزو را از چنگ اسارت آن‌ها رها می‌کند.

زهره‌لی گورزی دا نه فرق فیل      ژه خووناو فیل زهمین بی وه نیل  
شا سهرنگوون بی نه پرووی کورسی عاج      فلامهرز شیر تاجش سه‌ند وه باج

(رستم وزنون: ۳۵)

«زهره‌لی» علاوه بر این که جنگاوری نبرد آزموده است، محل اعتماد خاندان زال نیز هست. آن جایی که سام فرزند رستم در محاصره‌ی سپاه «هراسم» و زنون می‌افتد، زال از رستم می‌خواهد، برای رهایی او به آوردگاه برود. برای اطمینان خاطر از «زهره‌لی» می‌خواهد که رستم رادر این سفر پر خطر همراهی کند.

بچوو فهرزەندم ئاوه‌ره وه په‌س      په‌ی دیر ئامانش نه‌دارم نه‌فه‌س  
وات وه زهره‌لی تو بچوو چه‌نیش      په‌ری رفاقه‌ت به‌ور بی ئه‌ندیش (رستم و

زنون: ۲۸)

ابیات زیر توصیف رزم «زهره‌لی» هستند، آن هنگامی که به سپاه دشمن هجوم می‌برد و نبردی سخت آغاز می‌کند و سپاه دشمن شکست می‌دهد و پراکنده می‌سازد. «الماس‌خان» این صحنه‌ها را به زیبایی توصیف کرده است که بر برخی از این توصیف‌ها اشاره می‌شود.

جوو جوو جوو خوون ریژا به زهمین      به زهر ب قووه‌ت دیو سام سه‌نگین  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۲۴)

وه چه‌پ و وه راست تهرکه که‌ردنه کار      ریژا ژه سپا وینه‌ی وه‌لنگ دار  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۳۲)

ته‌رکه‌ی پانسه‌د مهن مه‌کردش نه کار      ریژا ژه سپاه وینه‌ی وه‌لنگ دار  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۶۲)

مه‌دا وه ههرکه‌س مه‌کرد سهرنگوون      سپای توورانی بی وه توونای توون  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۳۶)

وه چپ و وه راست مه‌شانا وه قین      ژه ئه‌سپ و ژه مه‌رد ریژا وه زهمین  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۶۹)

ریژا به هم‌دا ستوور و سوار      هؤناو جاری بی چوون سه‌یل وه‌هار  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۷۰)

مه‌شانا وه گورز ب سه‌د قار و قین      ژه سپای تووران ریژا وه زهمین  
(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۸۰)

علاوه بر اینکه «زهره‌لی» جنگاوری توانا وبا تدبیر است، در جنگاوری، پیام رسانی و خدمت‌گزاری خیلی تند و سریع عمل می‌کند. آن هنگام که رستم برای رهایی کیکسرو از محاصره‌ی سپاه تورانی به اردوگاه و آوردگاه دشمن حمله می‌کند، «زهره‌لی» جلودار اوست که به سرعت باد صرصر در جلوی او حرکت می‌کند؛ چنان که کیکسرو سرعت حرکتش را با دیدن او چنین توصیف می‌کند.

دیش که زهره‌لی ها نه جلوه و ره‌خش      چون باد سه‌ر سه‌ر غولام تاجبه‌خش

(سیاوش‌نامه/ب: ۲۲۴۹)

نه جلوه و ره‌خش بی دیو بی نه‌مان      زهمین ته‌ی مه‌کرد چون باد ده‌مان

(سیاوش‌نامه/ب: ۱۶۵۰)

«زهره‌لی» هنگامی که پیاده یا سواره حرکت می‌کرد یا روانه میدان نبرد می‌شد، آن چنان به سرعت می‌رفت که شاعر او را به مرغ بالدار، شنه شمال، باد صرصر و امثال آن مانند کرده است.

وه زاقدا وه پا غولام زه‌ر کار      مه‌چیا وه راوه چون مورغ بالدار

ره‌وانه‌ی راه بی غولام زه‌ر کار      مه‌چیا وه چون مورغ بالدار

(سیاوش‌نامه: ۲۱۸۶- ۲۱۸۷)

چون شنه‌ی شه‌مال راگه ته‌ی مه‌کرد      تا ته‌شریف وه سان سپای پروم ناورد

(سیاوش‌نامه: ۲۲۹۷)

دیش که زهره‌لی ها نه جلوه و ره‌خش      چون باد سه‌ر سه‌ر غولام تاجبه‌خش

(سیاوش‌نامه: ۲۲۴۹)

### نتیجه‌گیری:

شغل سپاهی‌گری «الماس‌خان» از یک سوی و ذوق شعری و قریحه‌ی شاعری از سوی دیگر، او را به سرودن داستان حماسی دلبسته کرده است؛ چنان که بسیاری از داستان‌های حماسی و گاهی غنایی، خاصه داستان‌های شاهنامه فردوسی را با برگردانی آزاد به زبان کردی گورانی درآورده است. «الماس‌خان» کندوله‌ای<sup>۲</sup> را در استان کرمانشاه به فردوسی گرد می‌شناسند.

نشانی از «زهره‌لی» در شاهنامه‌ی فردوسی به چشم نمی‌آید؛ اما در شاهنامه منظوم کردی الماس‌خان خاصه در سیاوش‌نامه‌ی او، دیوی است که غلام مخصوص و ندیم رازدار رستم است و در بسیاری از نبردهای او با تورانیان یا از خبر رسانان رازدار و تیزرو است و یا از جنگاوران زبردست و در یک کلام پر هنر. «زهره‌لی» در نبرد فرزندان رستم (برزو، جهانگیر، جهانبخش، سام و فرامرز) با سپاهیان تورانی برای رهایی کیکسرو، نقش اساسی و مهمی دارد؛ چنانکه فرزندان رستم را از محاصره‌ی دشمن تورانی رهایی می‌دهد و مایه‌ی پیروزی آن‌ها در نبرد با سپاهیان دشمن و آوردن کیکسرو به ایران می‌شود.



«زهره‌لی» در شاهنامه‌ی کُردی الماس‌خان، خاصه سیاوش نامه‌ی او جایگاهی مهم دارد. اگر چه جایگاه ظاهری او نوکری و غلامی رستم است؛ اما در اصل ندیم رازدار، مشاور عالی مرتبه، خبررسان و گزارشگر امین، جنگاور هنرمند و هوشیار مردی همه سویه است. علاوه بر این، نقش «زهره‌لی» در گشایش تنگنای پیشامدهای گوناگون رستم و فرزندانش، همان نقش فراسویی سیمرغ در شاهنامه فردوسی است.

### منابع:

۱. امیری کندوله‌ای کرمانشاهی، الماس‌خان (۱۳۷۳) شیرین و فرهاد، تصحیح و مقدمه‌ی امین گجری (شاهو)، قم: انتشارات سینا، چاپ اول.
۲. امیری کندوله‌ای کرمانشاهی، الماس‌خان (۱۳۲۰) **رستم و زنون**، دست نوشته اسداله عزیزی.
۳. امیری کندوله‌ای کرمانشاهی، الماس‌خان (۱۳۸۸) **سیاوش نامه**، تصحیح، آوانگار و شرح دشواری-ها خلیل بیگزاده.
۴. بیگزاده، خلیل (۱۳۸۸) **ببر بیان**.
۵. انجوی شیرازی، سید ابوالقاسم (۱۳۶۹) **فردوسی نامه**، تهران: انتشارات علمی، چاپ سوم.
۶. بوره‌که‌بی، صدیق (۱۳۶۷) **میژوی ویژه‌ی کوردی**، بانه: ناجی.
۷. دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) **لغت نامه**، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران، چاپ دوم.
۸. رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۹) **فرهنگ نامهای شاهنامه**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ دوم.
۹. شهیدی مازندرانی، حسین (۱۳۷۷) **فرهنگ شاهنامه**، تهران: انتشارات بنیاد شهید، چاپ نخست.
۱۰. گجری شاهو، امین (۱۳۷۸) **از بیستون تا دالاهو**، تهران: نشر مه، چاپ اول.
۱۱. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶) **فرهنگ اساطیر و داستانواره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول.

## جلوه های عرفان زاهدانه در سروده های محوی

دکتر محمدآزاد مظهری \*

معارف دینی، حکمت، اخلاق و عشق و عرفان از مضامین عمده ای ادب کُردی است که در خلق تصاویر بکر هنری و شاعرانه، نقشی بسزا دارد. هدف این جستار، بررسی جلوه های تفکر عرفانی در ادب کُردی با تأکید بر سروده های محوی (۱۹۰۴-۱۸۳۰ م.) شاعر نامدار کُرد است که تأملات عاشقانه-عارفانه در سروده های او اعم از کُردی و فارسی به گونه ای شاخص بروز یافته است.

«محوی» به عنوان خلف صدق دیگر شاعران بزرگ کُردزبان، مانند «ملای جزیری» (۱۴۸۱-۱۴۰۷ م.)، «بیسارانی» (۱۷۰۲-۱۶۴۱ م.)، «احمد خانی» (۱۷۰۶-۱۶۵۰ م.)، «نالی» (۱۸۵۵-۱۷۹۷ م.)، «مولوی» (۱۸۸۲-۱۸۰۶ م) و ... که شعرشان آیینی تمام نمای فرهنگ دینی و معرفتی ملت کُرد و زبان و ادبش به شمار می رود، توانسته است با اعجاز کلام خود مفاهیم عشق عرفانی را در سروده های خود به گونه ای هنری و شاعرانه پیروراند. اندیشه های صوفیانه ی محوی بیشتر در چارچوب شرع و سنت قابل تعریف است؛ به همین سبب تصوف او زاهدانه می نماید تا عاشقانه. وی علاوه بر پرداختن به تفکرات درونی صوفیانه، به عنوان یک شاعر اجتماعی از ناهنجاری ها، عدم انصاف و مروت و نبودن وفای به عهد، تزویر و فساد زاهدان و واعظان روزگار خود، بی پرده انتقاد می کند و همین ویژگی او را به عنوان یک شاعر مردمی در مرتبه ی خاص نشانده است. در این جستار برآنیم برای نشان دادن تأثیر اندیشه های عرفانی در ادب کُردی، مضامین سروده های شاعر نامدار کُرد زبان، «محمد بالخی» (۱۹۰۴-۱۸۳۰ م) متخلص به «محوی» را از منظر رویکرد او به عشق عرفانی مورد واکاوی قرار دهیم. این پژوهش به گونه ای کتابخانه ای انجام می گیرد و رویکرد آن تحلیل محتواست.

**واژه های کلیدی:** زبان و ادب کُردی، عشق عرفانی، محوی

## مقدمه

بی گمان زبان و ادبیات کُردی همانند ادب پارسی از تفکرات صوفیانه و عاشقانه بهره‌مند شده است. سوز و گداز عاشقانه در سروده‌های "محو" همانند شاعران بزرگ کُردزبان مانند: (ملای جزیری، نالی، ناری، سالم) و دیگران به عنوان میراث فاخر ادب غنایی آثار منظوم و منثور جایگاهی ویژه دارد. این بررسی ضمن تبیین بخش عمده‌ای از سنت‌های ادبی مورد توجه شاعران، نشان دهنده‌ی این واقعیت است که محوی به عنوان یک عالم دینی و شاگرد برجسته‌ی مکتب "مولانای روم" و "ابن عربی" با فرهنگ و معارف دینی نیز اندیشه‌های صوفیانه عرفای بزرگ آشنایی کامل داشته و از آن‌ها تأثیر پذیرفته است.

زندگانی "محو" هم چون بزرگان دیگر ادب ما از همان دوران خردسالی در آموختن علم فقه و علوم اسلامی سپری شد. وی برای دانش افزایی و تکمیل آموخته‌های خود ضمن مسافرت از زادگاه خود سلیمانیه به ایران و بغداد از محضر علمای بزرگ عصر خود بهره‌ی فراوان برد و پس از اتمام تحصیلات دینی و ورود به سلک طریقت نقشبندیه و دادن دست ارادت به شیخ بهاءالدین از مشایخ این طریقه تا واپسین دم حیات یعنی، ۱۹۴۰ میلادی به تربیت طلاب دینی و ارشاد رهروان و مریدان همت گماشت (سجادی، ۱۳۶۱: ۳۲۹-۳۲۸).

ذکر اوصاف و حالات گوناگون عشق و نشان‌های عاشقان راستین، تلمیح به حکایات عاشقانه نظیر لیلی و مجنون و شیرین و فرهاد، اشاره به شخصیت‌هایی چون منصور حلاج، شیخ محمود شبستری، مولانا و ابن عربی و بیان نظریه‌ی وحدت وجود و همچنین اشاره به مضامین و اندیشه‌هایی مانند: بی-اعتباری دنیا و تأکید بر این وقت بودن و اغتنام فرصت صوفیانه، مرگ اختیاری، فنا، استغنا، نفی و اثبات بخشی از رویکردهای عشق عرفانی در شعر محوی است که در این گفتار به اندازه‌ی مجال به آنها اشاره‌ای شده است. بازتاب اوضاع اجتماعی و انتقاد از شرایط حاکم بر جامعه و نقد زاهدان ربایی از دیگر ویژگی‌های بارز شعر محوی به شمار می‌رود که بررسی سروده‌های او از این منظر می‌تواند نشان دهنده-ی شخصیت و جایگاه رفیع او باشد. وی خود را شاهبازی قدس‌آشیان می‌داند که چون بومان خسیس طبع، به کنج ویرانه‌ی دنیا قناعت نورزیده است.<sup>۱</sup> وی در ملک عشق به چنان استغنا و مناعت طبعی دست می‌یابد که از بعضی مردم دون همت که به خاطر نقد بی رواج دنیا آبروی خود را به بازار حراج می‌برند، افسوس می‌خورد:

بۆ پاره‌هه‌یفه‌ خۆ ده‌که‌یه‌ پولی ناره‌واج      بۆ پاروێکی نان ئه‌سه‌فه‌ روو ده‌که‌ی به‌ ساج

<sup>۱</sup> - اشاره به این بیت محوی است:

مه‌حويا بازێکی تو قودس ئاشيان      بونه‌ بومی شوومی ئهم ویرانه‌ بۆج (مه‌حوي: ۹۷)

(مه‌حوی: ۹۲).

معنی‌اندیشی و یافتن مضامین تازه گاه شعر "محوی" را دچار ابهام و مانع دریافت آسان معنای آن کرده است. بی راه نیست که "علاءالدین سجادی" حیرت‌زده از تکلف شعر او، این پرسش را مطرح می‌کند که: نمی‌دانم چه انگیزه‌های محوی را بر آن واداشته است به نوعی خود را به تکلف و دشواری بیاندازد که کسی جز خود شاعر از عهده‌ی بیرون آمدن از تنگای دشواری سخن او بر نیاید (۱۳۶۱: ۳۳۵). هم‌چنین وی مدعی است اگر پروردن اندیشه‌های صوفیانه دست مایه‌ی محوی قرار نگرفته بود، پرنده‌ی خیال شاعر مجال پرواز در بیکران و توان خلق مضامین بکر و صنعت آرای لفظی و معنوی چون جناس، تشبیه، ایهام و ایهام تناسب را نمی‌یافت (همان: ۳۳۱).

اگر چه نظر این منتقد در باره‌ی شعر محوی جای تأمل دارد، شواهد ذیل از یکی از غزلیات او نشان دهنده‌ی شور عاشقانه و اعجاز او در کاربرد آرایه‌های معنوی از جمله: تشبیه، ایهام و جناس و مبین وجه هنری شعر او و مهارت زیاد محوی در عالم شاعری است:

عنه‌بری سارا و تم زولفی، نه‌باتی میسری تو زولفی ئالوزا، وتی لیتی که ناوی من نه‌بات  
ئه‌ونه هاتن دهرده، داعی ئه ونه‌هاتن، دهرده‌هاکه‌س به دهردی من نه‌چت، وه‌ک من نه‌بت توووشی نه-  
هات (مه‌حوی: ۵۹)

در بیت آغازین جز آن که آرایه‌ی لفونشر مرتب وجود دارد که در آن زلف یار به عنبر سارا و لب به نبات مصر مانند شده، بین دو واژه‌ی نبات در معنای «تبردن» و «نبات» و در بیت دوم بین واژه‌های «نه‌هات» به معنای «تیامدن» و «نگون بختی» جناس تام وجود دارد. جلوه‌های عشق عرفانی در شعر محوی:

تأملی در سروده‌های محوی بیانگر این نکته است که این شاعر صوفی منش، "حسین منصور حلاج" را عارف کاملی می‌داند که «انا الحق» گویان رمز حقیقت وحدت وجود در عالم و تجلی ذات حق در جهان کثرت را بر همگان آشکار کرده است. وی در بیتی ضمن تلمیح به سخن مشهور حلاج و تأیید ضمنی او، سخن خود را در بیان حق و حقیقت دریایی از قول «انالحق» می‌داند که همانند حلاج چو به ی دار در انتظار اوست:

له حقه بیژی بووه به‌حری (انالحق) هه‌ر قه‌سیدیکم

له باتی جائیزه واجب ئه‌گه‌ر قه‌تلم بکه‌ن واجیب (مه‌حوی: ۵۴)

در جایی دیگر نیز با اشاره به شخصیت حلاج، خاطر نشان می‌سازد که از زمانی پا به عرصه‌ی هستی نهاده است حق را به باطل درنیاخته است و اگر او را به جرم حق ستایی مانند "حلاج" به دار بیاویزند، از این اصل عدول نخواهد کرد:

به حقه هه‌ر حقه به ناحق ناحقه‌م وتووه له روژی بووم

وه‌کو مه‌نسور ئه‌گه‌ر بیشمکوژن ناکه‌م له حقه لاده‌م (مه‌حوی: ۲۲۷)

«بی‌گمان "محو" با نظریه‌ی وحدت وجود<sup>۱</sup> که ابن عربی آن را به گونه‌ی روشمند و فلسفی مطرح کرد، همداستان بوده است» (چروستانی، ۲۰۰۱: ۹۵). وی در عالم وجود بجز تجلی ذات احدیت را نمی‌بیند و عالم کثرت را اوهامی می‌پندارد که وجود مطلق و پایدار ندارند. کسی در نظر او به بصیرت نائل شده است که به دیدن جلوه‌ی خداوند در عالم امکان بینا شده و از دیدن عالم ناسوت چشم فرو بسته است:

غهی‌ری وه‌حدهت له وجودا نییه، که‌سرهت وه‌همه

ساده ته‌کراریه‌که، مه‌نشئه‌ئی نه‌وهامی عه‌دهد (مه‌حوی: ۱۱۳)

هر که‌سئی چاوی که به‌و جیلوه مونه‌وهر بوویی      کسی که‌ی بیته نه‌زهر، دیده‌ی پر پی له ر‌مه‌د  
(مه‌حوی: ۱۱۴)

"محو" اساس عشق را اندوه و سوز و گداز تلقی می‌کند به همین جهت در سروده‌های او حالات قبض عاشقانه بر انبساط خاطر برتری دارد. در اندیشه‌ی او، وی به رهروان کعبه‌ی عشق اشاره می‌کند اگر عزم این حرم دیرپاب را دارند، راه آن سینه‌ی شرحه شرحه و نشان درد و داغ بر ماتم سرای دل است:

ئوسوولی دینی عشقه سوتن و به‌په‌ری په‌روانه مه‌(جمع الجوامع) (مه‌حوی: ۱۶۸)

گهر عازیمی که عبه‌ی مه‌حه ببه‌تی      ر‌ئی چاکی دل، عه‌لامه‌تی ر‌ئی داغ و شوینی دل  
(مه‌حوی: ۱۷۱)

در نظر "محو" پروانه نماد عاشق راستین است که در آتش عشق می‌سوزد و از سوختن و فانی شدن پروایی ندارد:

بر‌وانه سووتنم، وهره، بر‌وا که من نه‌مام      په‌روانه‌م ئیترم نیه په‌روا که من نه‌مام  
(مه‌حوی: ۲۱۳)

غم جان گداز عشق چنان آتشی در نهاد این عارف وارسته افروخته که گویی خاطر او هرگز با شادمانی نسبتی نداشته است. چنان ضمیر محوی در آیین‌های شعرش با غم و سوز عاشقانه آمیخته است که در نظر وی رواج بازار درد و اندوه، همچنین صفا و نشاط زاویه‌ی غم را به وجود خود وابسته می‌داند:

بازاری دهر د و خه مک‌ده‌ی نه‌ندوه و کونجی غم

بی‌ره‌ونه‌قه و نه‌ق و نیشات و سه‌فا ما که من نه‌مام

(مه‌حوی: ۲۱۴)

در نظر شاعر خنده‌ی غنچه به هنگام شکفتن به این سبب که راز خود را فاش می‌کند، آبروی وی را بر باد می‌دهد. از این رو زندگی واقعی را در اندوه به سر بردن و کتمان اسرار می‌داند:

<sup>۱</sup> - در نظر عرفا «وحدت وجود یعنی آن که وجود واحد حقیقی است و وجود اشیا عبارت از تجلی حق به صورت اشیا است و کثرات مراتب امور اعتباری اند و از غایت تجدد فیض رحمانی، تعینات اکوانی نمودی دارند» (کی منش، ۱۳۶۶: ۸۷۸).

ئابرو یه کجاری چوونی غونچه‌یه ک دهم خه‌نده بوو

گهر حه‌یات ئه‌ی دل ده‌وی، شیوه‌ن که مادام‌الحیات (مه‌حوی: ۶۰)  
تأملی بر سروده‌های محوی نشان می‌دهد که محوی قائل به طریقت مبتنی بر زهد و شریعت و تصوف زاهدانه است. خوف و ترس از عقوبت روز واپسین امید و رجا را در ضمیر محوی، محو نموده است. مطابق آیه‌ی شریفه‌ی «ان النفس لاماره بالسوء الا ما رحم ربی» برای در امان ماندن از ظلمات ظلالت پیروی از هوی و هوس، شکوه به درگاه حق را تنها حرز و مأمن خود می‌یابد:  
به‌ر خودایه و به‌س، له شه‌یتانی شه‌قی، مه‌حوی په‌ناه

په‌س له غه‌دری شه‌یتنه‌ت پیشه مه‌به به‌ر که‌س شکات (مه‌حوی: ۶۱)  
"محوی" محبت را چنان آتش سوزانی می‌داند که کشته‌ی عشق برای دوباره سوختن در شرر جان‌گداز عشق لحظه‌ای از پای نمی‌ایستد:

ئه‌ی مه‌حه‌ببه‌ت، ئاگریکی هینه‌ خوش و دلنشین

ئه‌و که‌سه‌ی سووتوته، هه‌ر ئه‌و هه‌ولئه‌دا بۆ سوو به سووت (مه‌حوی: ۷۹)  
"محوی" به گونه‌ی تشطیر خطاب به دوست، در همین مضمون چنین سروده است:

جگر ز زخم تو معمور و دل ز غم شاد است      ئه‌مه‌نده بابه‌تی عه‌شی نه‌داوه بوشا ده‌ست  
له‌ سینه‌ جو‌ششی نالینه، چاوه پر ئه‌سرین      زیمن جور تو اقلیم درد آباد است (مه‌حوی: ۶۹)  
در نظر محوی سپردن کوه غم و طی کردن وادی جفا و نهراسیدن از فراز و نشیب طریقت، شرط عشق و نشان رهروان راستین است:

کیوی غم، وادی جه‌فا ته‌ی کردنه، ئه‌شراتی عیشق

با کی هه‌وراز و نشیوت که‌ی ده‌بی گهر ره‌ره‌روی (مه‌حوی: ۳۱۷)  
دریای پر تشویر عشق، چنان در نظر او بی‌کران است که فتوحات مکی ابن عربی و مثنوی مولانا در برابر مقایسه با آن قطره‌ای بیش نیست:

باسی چه‌که‌م بیکه‌رانی به‌حری پر ته‌شویری عیشق

تاقه قه‌تریکی فوتوحاته، نیمکی مه‌سنه‌وی (مه‌حوی: ۳۱۸)  
در نظر عرفا راه اثبات حق نفی صفات خود یا همان رسیدن به مرحله‌ی فناست. محوی نیز در همین مضمون خطاب به رهرو عشق می‌گوید:

ئه‌م مه‌ جازه‌ چیه، پرووکه‌ینه حه‌قیقه‌ت، ئه‌وجا

«لا اله» ت به‌سه گهر تالیبی «لا اله» ی / ۳۲۰

در جایی دیگر مطابق روایت عرفانی: «موتوا قبل أن تموتوا»، شرط رسیدن به بقا را فنا و مرگ اختیاری می‌داند (ب: ۲۵۵). در نظر او پرتو تجلی ذات حق بسان تابش مهر است که شبنم وجود عاشق هم‌چون سایه در مقابل آن محکوم به زوال است:

به جیلوهی ئەو، وه کوو شهونم، فِری هەر عه‌قل و هۆشی بوو

که سی‌یه‌ر مه‌حوه له‌و جییه‌هه‌تاوی له‌حه‌یه‌ک لیکه‌وت (مه‌حوی: ۸۶)

اندیشه‌ی بی‌اعتباری دنیا و غنیمت شمردن دم و نیندیشیدن به گذشته و آینده‌ای که آمدنش به یقین دانسته نیست، از دیگر مضامین قابل توجه شعر "محوی" است:

ده‌خیلت ب‌م کوری ئەمرۆ به، فەر‌دا وا ده‌که‌م ه‌یچه

چ‌فەر‌دا هات‌یا نه‌کراوه‌ کار‌یک و بووه‌ دوینی (مه‌حوی: ۳۱۰)

چهره‌ی دنیا در آینده‌ی ضمیر محوی تا حد ممکن زشت و ناپسند به تصویر کشیده است. در نظر او خلعت دنیا که در پس آن خلع و ستاندن باشد، بی‌ارزش است. مرد آن است که به دنیا پشت کند و ظواهر آن را بی اعتبار و ناپایدار تلقی کند. اگر کسی قدرت پور زال را هم داشته باشد، مادام که در برابر دستان پیر زال دنیا بیچاره باشد، ناتوان است:

نه‌لێ مه‌ردم که دون‌یا پشت‌ی له‌و، ئەو پروو له‌ دون‌یا بێ

که پوری زاله، بۆ‌چی، پیره‌ زالی پێ ره‌زا ناب‌ی

ئه‌گه‌ر تاج‌ت له‌ سه‌ر‌کا، سه‌رت‌ی پێ‌وه‌ قووت ئە‌دا نا‌خ‌ر

موباره‌ک که‌ی ده‌بی، ئەو خه‌له‌ته‌ی وا خه‌له‌ی له‌ دوا بێ (مه‌حوی: ۲۹۵)

زوال و شکنندگی عمر و زودگذر بودن لحظات ناپایدار زندگی به عنوان سرنوشت محتوم، حکم می‌کند، چون که شب یلدای خفتن در عالم عدم در پیش است و آفتاب عمر بر لب بام، باید در این دنیا تا فرصت هست، وقت را غنیمت شمرد و در فکر بر افروختن چراغی بود که هراس ظلمت و تنگنای عالم پس از مرگ را اندکی کاهش داد:

برا فیکری چ‌را، ک‌یبریتی فورسه‌ت تا له‌ده‌ستایه

شه‌وی یه‌لدا له‌ پێشه، رۆژی عومرت وه‌خته‌ ئاوا‌بی (مه‌حوی: ۲۹۶)

چرخ کج مدار روزگار چنان بازیگر توانایی است که در یک چشم به هم زدن چه بسیار پادشاهان و سلاطین را مات می‌کند و از تخت قدرت به زیر می‌کشد:

ئه‌له‌حه‌زه‌ر، له‌م چه‌رخ‌ی که‌چ با‌زه، به‌ره‌و چه‌رخ‌اند‌ن‌یک

چه‌نده سولتان و شه‌ی کرد و ده‌کا بێ ده‌ست و مات (مه‌حوی: ۵۸)

به نظر می‌رسد، غیر از توجیه مذموم بودن دنیا در نظر عرفا، به علت ظواهر فریبنده و بی‌اعتباری آن، از دلایل نگرش بدبینانه‌ی محوی به دنیا، رنج‌ها و تلخی‌هایی است که در زندگی خود به آنها گرفتار بوده است، به همین جهت است که در جایی مردن را از شوکران حیات بهتر می‌یابد:

مردن‌یک‌ی له‌به‌ر ئەو قاپ‌یه مه‌ردانه به‌خودا چات‌ره ئە مرۆ له‌ گلار‌اوی حه‌یات

(مه‌حوی: ۶۳)

و در جایی دیگر از زبان یک عاشق هنگام واپسین لحظات زندگی، از این که روح وی از محنت‌کده‌ی دنیا رستگار می‌شود، اظهار شادمانی می‌کند:

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

له‌حه‌ینی نه‌زعی رۆ‌حا، رۆ‌حی عاشیق

وتی ئوخ‌هی له‌می‌حنه‌ت‌خانه‌ ده‌ر‌چوو‌م

(مه‌حوی: ۲۲۵)

در آن دم که دوست جنازه‌ی محوی را بر سر دست‌ها روان می‌بیند، از این شادمان است که سرانجام افتاده و بلا دیده‌ای از غم دنیا نجات یافته و ضمن رستگاری از تنگنای حیات، به بیکران عالم قدس پر کشیده است:

له‌سه‌رشانی که‌سانی دی‌جه‌نازه‌ی من، وتی، چابو

ئهم ئیفتاده‌ش له‌غم‌ر‌سگاری بوو بۆ‌خۆ‌ی و سه‌ر‌پی که‌وت (مه‌حوی: ۸۶)

زندگی در اندیشه‌ی محوی آن‌گونه دشوار به نظر می‌رسد که شربت مرگ با آن همه تلخی در نزد نیازمندی که برای حفظ آبرو دست نیاز به سوی کسی دراز نمی‌کنند، از شیرینی حیات بسی گوارتر است:

به‌و‌هموو‌تالییه‌وه‌ شه‌ربه‌تی مه‌رگ، ئه‌ه‌لی حه‌یا

خوشگه‌وار‌تره‌ بۆ‌ئیس‌ته‌ له‌شه‌ک‌راوی حه‌یات (مه‌حوی: ۶۵)

محوی بسان شیخ اجل، سعدی، پروانه را نهاد عاشق واقعی می‌پندارد که آن دم در آتش عشق می‌گدازد، آه بر لب نمی‌آورد و سکوت اختیار می‌کند:

سووتانی به‌ی‌ده‌نگییه‌ ئادابی مه‌حه‌به‌ت

وه‌ک بولبول، ئهم‌ئه‌فغانه‌ به‌په‌روانه‌ حه‌رامه‌ (مه‌حوی: ۲۷۵)

محوی در جایی دیگر به شیوه‌ی مناجات می‌گوید: پیشگاه دولت آن چنان رفیع و دیرپاب است که هر رهروی برای یافتن خبر در این وادی پر مخاطره گام نهاده، بی‌خبر مانده است:

له‌کئ‌یار‌پ‌خه‌به‌ر‌پرسی به‌کم‌من

که‌هه‌ر‌ک‌س بۆ‌خه‌به‌ر‌چوو، بی‌خه‌به‌ر‌که‌وت

(مه‌حوی: ۸۷)

اظهار ناخرسندی از اوضاع اجتماعی روزگار توصیف نابسامانی و ناهنجاری‌ها و نقد زاهدان عوام فریب ریاکار در شعر محوی جایگاه ویژه‌ای دارد. بررسی سروده‌های او از منظر نقد جامعه‌شناختی بیانگر این واقعیت است که محوی شاعری مردمی است و دغدغه‌ی خاطر او تنها راه یافتن مبارزه با دیو نفس نیست و با فساد و تزویر جامعه‌ی عصر خود درآویخته است. وی ضمن شکوه از وارونگی کار روزگار سفله نواز از این که ناکسان روزگار به مقام و مرتبت عالی رسیده و شیرافگنان، مغلوب و مقهور سفلگان و روبه صفتان شده‌اند و مردم بایزید عصر خود را چون یزید قلمداد می‌کنند و ددمنشان از احوال فرشته‌خویان دم می‌زنند، در ابیاتی زیبا، ناخرسندی خود را چنین نشان داده است:

له‌سایه‌ی ده‌وری چه‌رخ‌ی سوفله‌په‌رومه‌ له‌ک<sup>۱</sup> به‌له‌ک‌ده‌دوئ

<sup>۴</sup> - لک اول یعنی طبقه‌ی فرودست جامعه و لک دوم مراد عدد هزار است و بین آن‌ها جناس تام وجود دارد (حاشیه‌ی دیوان:



سه‌گی ثلواته خوازی ئیسکی و شتر له شه‌ک ده‌دوئ

ده‌بینم شیری شیر ئه‌فگهن ده‌له‌ک که‌ولی ده‌کا، ده‌بیه‌م

به‌کولی کلکه‌وه‌ پړیوی له‌ گهل که‌ولی ده‌له‌ک ده‌دوئ

ده‌بینی بایه‌زیده، وه‌ک یه‌زیدیکی ده‌بینن خه‌لق

به‌یئ په‌رده شه‌یاتینی له‌ ئه‌حوالی مه‌له‌ک ده‌دوئ (مه‌حوی: ۳۱۲-۳۱۳)

در جایی دیگر به سبب این که دجال صفتان زمانه بی حد و شمار گشته‌اند، از پروردگار می‌طلبند که مسیحا نفسی ظهور کند، و اوضاع نا بسامان را به گونه‌ای سامان بخشد:

ده‌رچوو له‌ حه‌ددی غایه‌ عوروجی ده‌جاجیله

یاره‌ببی تو‌ بکه‌ی که‌ بکا عیسه‌یه‌ک نزول (مه‌حوی: ۲۰۷)

در حکم کیمیا گشتن عهد و وفا و جوانمردی و فراتر از این‌ها عدم محرم رازی که بتوان با او غم دل در میان نهاد از عوامل رنجش خاطر محوی و شکواییه‌ی اوست:

مه‌سه‌لی عه‌هد و وه‌فا وه‌ک مه‌سه‌لی عه‌نقایه

پیاوه‌تی باسی له‌کن که‌س مه‌که، ئاده‌م بووه‌ قات

به‌دوو به‌یتی غم و دهردی دل ئه‌گهر بینمه‌ عهرز

که‌سی وا عهرزی کری خونی، مه‌حرم بووه‌ قات (مه‌حوی: ۶۲)

محوی در بیتی خطاب به اغنیا و متمکنان فریفته به مال و ظواهر دنیوی، آنان را به سبب غافل ماندن از روز بازپسین نیازمندانی بیش نمی‌یابد:

ئهی له‌ سهر ته‌ختی غینا ئه‌ مرؤ، سبه‌ینئ تیده‌گهی

ئهو گه‌دایه‌ی تو‌ که‌ وا موحتاجی شیوه‌یه‌ک شه‌وی (مه‌حوی: ۳۱۷)

نقد واعظان و زاهدان و صوفیان که در سنت شعری ادب پارسی، به ویژه در سروده‌های حافظ، نمود و حضور دارد، در سروده‌های محوی نیز کماکان دیده می‌شود.

او پس از نکوهش زاهدان به سبب این که عاشقان را به بدی یاد می‌کنند، بیداری و زندگی واقعی را در برخورداری از عشق می‌داند و تلویحاً زهاد را به خاطر بی‌بهره بودن از این عالم پر رمز و راز، مرده می‌پندارد:

دل ههر به‌ داغی عیشقه‌ ئه‌گهر ئم‌تیزی بی

وه‌ک نوقته‌ی ئینتیخابه‌ له‌سهر شیعیری مونته‌خه‌ب (مه‌حوی: ۴۷)

به عقیده‌ی محوی این پندار عوام که اگر شیخ و واعظ و صوفی که بنیاد مکر و فریب بنا نهاده و به جای روی آوردن به کسب و کار از دست رنج دیگران بهره‌مند شده و به تن پروری خو گرفته‌اند، به بهشت خواهند رفت، توهمی بیش نیست. وی به زبان طنز گوشزد می‌کند اگر زاهدان شکم پرور و صوفی نمایان از نعمت‌های بهشتی برخوردار شوند، باید سرنوشت درویشانی چون محوی دوزخ باشد:

که شیخ و واعیز و سوفی به جه‌ننهت به‌ن گه‌د و گیپال

ده‌بج ئه‌مسالی ئیمه بۆ جه‌ه‌ننه‌م به‌ن سر و سیپال (مه‌حوی: ۲۰۱)

محوی کسانی را که با تظاهر به پیروی از طریقت، خود را نزد عوام مستجاب‌الدعوه قلمداد کرده و از این طریق به نان و نوایی رسیده‌اند، افسون گرانی می‌نامد که با فلک حقه باز سرحقه‌ی خود را گشوده‌اند: حوققه و قه‌له‌م له‌به‌ر ده‌میه شیخی نوشته‌نووس

ئه‌فسونگه‌ری ته‌ممايه له‌گه‌ل چه‌رخ‌ی حوققه‌باز (مه‌حوی: ۱۳۵)

### نتیجه‌گیری:

محوی شاعر و عارف بلند همتی است که آگاهی از معارف و دانش‌های دینی و کلامی، به عنوان یکی از رهروان طریقت نقشبندی، با آثار و اندیشه‌های صوفیانه‌ی عرفای بزرگ ایرانی و غیر ایرانی آشنایی کامل دارد. از آن رو که این شاعر عارف نامی‌گُرد، ضمن ارشاد مردم و پرورش مریدان به عنوان یک عالم دینی به آموختن علم فقهی دینی و تربیت طلاب نیز اشتغال داشته است، اندیشه‌های صوفیانه‌ی او بیشتر در چارچوب شرع و سنت قابل تعریف است؛ به همین سبب تصوف او زاهدانه می‌نماید تا عاشقانه. محوی علاوه بر پرداختن به تفکرات درونی صوفیانه، به عنوان یک شاعر اجتماعی از ناهنجاری‌ها، عدم انصاف و مروت و نبودن وفای به عهد، تزویر و فساد زاهدان و واعظان روزگار خود بی‌پرده انتقاد می‌کند و همین ویژگی او را به عنوان یک شاعر مردمی در مرتبه‌ی خاص نشانده است.

### مراجع

- ۱- چروستانی، عبدالوهاب (۲۰۰۱) باسپیک له شیعرى سۆفیگه‌ری مه‌حوی، هه‌ولێر، ئاراس.
- ۲- سجادی، علاءالدین (۱۳۶۱) میژووی ئه‌ده‌بی کوردی، سردشت، انتشارات معارف.
- ۳- کی‌منش، عباس (۱۳۶۶) پرتو‌عرفان (شرح اصطلاحات عرفانی در کلیات شمس)، تهران، انتشارات سعدی، چاپ اول
- ۴- مه‌حوی (۱۳۶۷) دیوان، لیک‌دانه‌وه و لیکۆلینه‌وه‌ی مه‌لا عه‌بدوڵکه‌ریمی موده‌پرس و مه‌حه‌مه‌دی مه‌لا که‌ریم، ورمی، ئینتشاراتی سه‌لاحه‌دینی ئه‌ییوبی.

## «سواره» در شعر فارسی هم پیاده نیست

(مقدمه‌ای بر شناخت جریان‌های فکری و هنری اشعار فارسی سواره ایلخانی زاده)

دکتر پارسا یعقوبی \*

چکیده:

«سواره ایلخانی‌زاده» (۱۳۵۴-۱۳۱۶) از سردمداران شعر نو گردی است. افزون بر اشعار گردی، «سواره» در زمینه‌ی شعر فارسی نیز طبع آزمایی کرده است. در میان اشعار محدود فارسی وی، اکثریت با شعرهای نو یا نیمایی است. ایلخانی‌زاده در سرودن و نوشتن شعر نو فارسی، با جریان‌های غالب شعری ایران در دهه‌های سی و چهل همسو است. از یک سو دلبستگی به شعر متعهد با حال و هوای اومانیستی او را به سمبولیسم اجتماعی «شاملو» و «اخوان» نزدیک می‌کند؛ به طوری که برخی از موتیف‌های شاملو در شعر وی نمایان می‌شود و یا این که آشکارا از اخوان اقتباس می‌کند. از سویی دیگر، خشونت شعر چریکی دهه‌ی چهل را در شعر خود وارد می‌کند که کاملاً یک سو نگرانه است. در کنار این دو جریان از فضای شعر رمانتیک هم دور نیست. گر چه موارد فوق بیانگر نگرش شاعر به هستی و جهان پیرامون است نشان دهنده‌ی تمام توانایی‌های شعری وی نیست. تأمل در زبان و روایت شاعر است که می‌تواند هنرش را نمایان سازد. از این منظر فرم‌گرایی «سواره» از وی شاعری توانا ساخته است، به طوری که با وجود تاثیرپذیری از دیگران به یمن توجه به فرم، به جای تقلید صرف از دیگران، با آنها رابطه‌ی بینامتنی برقرار می‌کند.

**واژگان کلیدی:** سواره ایلخانی‌زاده، شعر نو فارسی، شاعران گرد.

---

\* استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه کردستان

## ۱- مقدمه:

سواره ایلخانی‌زاده یکی از چهره‌های مشهور هنری و ادبی معاصر کُرد است. وی هم در داستان‌پردازی و نمایشنامه‌نویسی مهارت دارد هم شاعری تواناست. البته شهرت وی بیشتر مدیون شاعری اوست؛ زیرا از یک سو یکی از پیشگامان شعر نو کُردی است<sup>۱</sup> از سوی دیگر درک وی از شعر معاصر و نیز توانایی‌های وی در این موضوع، وی را در میان پیشگامان شعر نو کُردی ممتاز کرده است. به طوری‌که در نظر بسیاری از محققان ادبیات کُردی، بر سر وی و «گوران» - مشهور به پدر شعر نو کُردی - در مورد لقب اخیر اختلاف نظر وجود دارد.<sup>۲</sup> سواره افزون بر شعر نو کُردی تعدادی شعر فارسی، به ویژه شعر نو فارسی، نیز سروده است که در سایه سرآمدی و مهارت وی در شعر نو کُردی، گم شده است. البته شایستگی وی در یک زبان نباید مانع از کشف توانایی هنری شاعر در زبان دیگر شود. این مقاله در صدد است تا نشان دهد که سواره ضمن پیروی از شاعران صاحب سبک شعر نو فارسی در دهه‌های سی و چهل، با اطلاع کافی از دقایق شعر نو فارسی به سرودن اشعار خود پرداخته است.

## ۲- تعداد اشعار فارسی سواره<sup>۳</sup>

تا جایی که نگارنده اطلاع دارد تا به حال دو بار مجموعه اشعار سواره به چاپ رسیده است. مجموعه اول با نام «خهوه به‌ردینه» - پانزده شعر کُردی و دوازده شعر فارسی - در سال ۱۳۷۲ به چاپ رسیده است.<sup>۴</sup> مجموعه دوم با عنوان «زمزه مه ی زوال» که کلیات آثار اوست، علاوه بر اشعار داستان‌ها، نمایشنامه‌ها و سایر آثار وی را در بر می‌گیرد. در مجموعه اخیر با وجود افزایش اشعار کُردی نسبت به مجموعه اول<sup>۵</sup>، اشعار فارسی از همان تعداد قبلی یعنی چهار شعر کلاسیک و هشت شعر نو در نمی‌گذرد. البته امکان دارد اشعار وی از این تعداد بیشتر باشد زیرا بسیاری از شعرهای وی از طریق دوستان یا مجلاتی

<sup>۱</sup> - درباره‌ی تولد و مرگ سواره ایلخانی‌زاده اختلاف نظر وجود دارد. این موارد در مقدمه مجموعه «خهوه به‌ردینه» به طور مبسوط آمده است. رایج‌ترین قول در این باب این است که وی درال ۱۳۰۴ در روستای «قره گوین» یا «تورجان» از وابع بوکان متولد شده و سال ۱۳۵۴ درگذشته است.

<sup>۲</sup> پیش از سواره افرادی همچون «شیخ نوری شیخ صالح» و «گوران» شعر نو کُردی سروده‌اند همزمان با وی نیز «کاک علی حسینی» - هاوار - و «فاتح شیخ الاسلامی» به «چامه» سرایی مشغول بودند اما مهارت و ابتکار سواره بیشتر به چشم می‌خورد (ایلخانی زاده، مصطفی، ۱۳۷۷: ۹۳۱).

<sup>۳</sup> - این مجموعه در سال ۱۳۷۲ به همت انتشاراتی «صلاح الدین ایوبی» به چاپ رسیده است و یکی از پانزده شعر کُردی - «من زیندووم» - ترجمه‌ای از شعر شاعر ارمنی به نام «پتروس دوریان» است که به دست سواره انجام گرفته است بقیه اشعار از سواره است.

<sup>۴</sup> - مجموعه زمزه مه زوال در سال ۲۰۰۷ با ویرایش عبدالخالق یعقوبی در هولیر عراق به چاپ رسیده است. دو شعر بلند «دووی ربه‌ندان» و «بو مهرگی گوران» به همراه هفت گورانی افزون بر مندرجات مجموعه اول دارد. (ایلخانی زاده، ۵۴۰: ۵۲۹-۲۰۰۷)

که این اشعار را چاپ کرده‌اند به دست آمده است.<sup>۱</sup> چه بسا اشعار چاپ شده یا چاپ نشده‌ای در سال‌های بعد به مجموعه اخیر اضافه شود. همان طوری مجموعه‌ی دوم چند شعر افزون از مجموعه‌ی اول دارد.

### ۳- جریان شناسی شعر فارسی "سواره"

۳-۱- شعر فارسی کلاسیک "سواره"

از دوازده شعر گردآوری شده‌ی سواره چهار شعر به سبک کلاسیک سروده شده است این اشعار عبارتند از: «مشاسپند هشتم»، «مه من»، «ای شمس» و «میلاد دوست». شعر اول مثنوی بیست و سه بیتی در بحر متقارب و به سبک و زبان شاهنامه است. با استناد به پاورقی شعر، گویا سواره این شعر را به پهلوان «تختی» تقدیم کرده است. در این شعر توانایی "سواره" در نزدیک شدن به سبک و زبان فردوسی خیره کننده است:

جهانی از این سوگ پر ماتم است	توگویی همه شهر درد و غم است
جهان را به مردی سپرد و برفت	روانش به البرز پیوست تفت
هشیوار بیدار دادار دوست	بمان جاودانی که نامت نکوست

(ایلخانی زاده، ۱۳۷۲: ۵۹)

اما شخصیت مورد تحسین او چه در مقام «او» و چه در حالت «تو» با پهلوان تختی و مناسبات زندگی او چندان مناسبتی ندارد. شخصی که در این شعر ستایش شده کاملاً از انسان واقعی - موجود زمینی - دور می‌شود هیچ نشانه‌ای هم در شعر یافت نمی‌شود تا قرینه‌ای برای درک نماد باشد. شعر «مه من» غزلی عاشقانه است با همان ساز و کارهای غزل فارسی و رابطه‌ی تقابلی فاصله‌مند: در یک سو معشوق مقتدر و در ظاهر خاموش؛ از سوی دیگر عاشق ملتمس و پر تمنا. شعر از سنت ادبی حاکم بر غزل فارسی دور نمی‌شود مگر در موردی که زبانش امروزی می‌شود:

گر نکنی ز دوش من بارگران کمی سبک      از چه هزار سنگ غم می فکنی به راه من

(همان، ۶۶)

ترکیب «کمی سبک» در مصراع اول به زبان غزل امروزی نزدیک است. غزل «ای شمس» نوعی سیاه مشق است که با موتیف‌های تکراری غزل کلاسیک به نمایش گذاشته شده است منتهی در انتهای غزل بر خلاف سنت غالب غزل کلاسیک، معشوق به پاسخ می‌آید و تعهد می‌کند که غمخوار عاشق باشد:

گفتم که بس است ناز کمتر کن      تا چند مرا به جان شرداری

<sup>۱</sup> - عنوان برخی از این مجلات در پایان برخی از اشعار آمده است مانند «مجله نگین» در پایان شعر «زرد - سیاه - رنگی» یا «مجله «خوشه» در پایان شعر «دعوت پنجره». علاوه بر این ها سواره هنگام ارسال شعر «برخوان خورشید» برای مجله «تماشا» از همکاری خود با مجلاتی همچون نگین، خوشه، سخن و فردوسی یاد می‌کند (ایلخانی زاده، ۱۳۷۲: ۸۱)

خندید که من همی ندانستم

تو این همه دانه گهر داری

شرط است دگر وفا بجا آرم

حقا که کلام چون شکر داری (همان: ۷۹)

چهارمین شعر فارسی وی با نام «میلاذ دوست» غزلی ده بیتی است که با توجه به واژگان و ترکیبات خود بیشتر به شعرهای سبک خراسانی می‌ماند:

شاید که فخر بر همه روز خدا کند

این روز بیست و شش ز مه دوم بهار

ای لاله روی غالیه موی بهار بوی

صدها بهار شاد بزی، باش پایدار (همان: ۸۰)

البته در بیتی از شعر تعبیر امروزی می‌شود:

درمانده ام چه هدیه کنم بر تولدت

گل چون فرستمت که تویی نفس لاله زار

در کل شعرهای فارسی سبک کلاسیک سواره نوآوری خاصی ندارد شاعر در بهترین حالت مثل شاعر قبل سخن می‌گوید با این تفاوت که در برخی موارد زبان و تعبیرش امروزی‌تر می‌شود.

### ۳-۲- شعر نو فارسی سواره

هشت شعر نو فارسی که در دفتر شعر سواره آمده است نشان می‌دهد که شاعر کاملاً با جریانات شعر نو فارسی چه در فکر و محتوا چه در شگرد و فرم آشناست. همه اشعار وی تاریخ ندارد فقط در پایان برخی از شعرها، تخلص «پ. اهورا» و سال های ۱۳۴۰ - دهه چهل - به چشم می‌خورد. در آغاز این دهه سواره تقریباً بیست و چهار سال دارد. برای نگارنده مشخص نیست که آیا شاعر سرایش و چاپ شعر نو فارسی را قبل از این دهه آغاز کرده است یا خیر؟ اما با توجه اشعار باقیمانده از این امر مسلم است که او در این زمینه متأثر از اوضاع و احوال دهه های سی و چهل است. در این دهه تنوعی از آبخورهای فکری و هنری تحت عنوان کلی «متعهد» و «غیرمتعهد» در شعر نو فارسی قابل رویت است: سمبولیسم اجتماعی، رمانتیسم عادی و سیاه، نگرش های سور رئالیستی، شعر حزبی، موج نو، شعر حجم، شعر چریکی. پشت سر اینها هم تحولاتی بزرگ اتفاق افتاده است: کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲، اصلاحات ارضی سال ۴۱، قیام مسلحانه‌ی سال ۴۹ سیاهکل. (لنگرودی، ۱۳۸۴: ۵۰۴ و شفیع کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۷) از میان موارد فوق برای سواره سمبولیسم اجتماعی و رمانتیسم جذبه خاصی دارد گر چه در یک مورد به شعر چریکی نیز دل بستگی نشان داده است. با این وصف شعرهای "سواره" را می‌توان به دو دسته‌ی کلی متعهد و غیر متعهد طبقه‌بندی کرد.

### ۳-۲-۱- شعر نو فارسی و متعهد سواره:

تقسیم‌بندی شعر معاصر فارسی به دو دسته متعهد و غیرمتعهد، نگاهی صرفاً ارزشی نیست. پشت سر آن مفاهیمی نهفته است که از عوامل تغییر دنیای جدید است یعنی واقع‌گرایی در فکر و واقع بینی در نمود آن شعر با واقعیت زندگی توده مدام گره می‌خورد البته به این به معنای عامیانه‌گرایی صرف نیست

بلکه توجه به فرد در مقام انسان و احترام به افراد در مقام اجتماعی آن‌هاست. تعهد ادبی شعر معاصر در سطح گسترده در پی انسان‌مداری است در فرع آن ارزش‌های حزبی و غیره نیز مطرح است. این نوع تلقی توجه سواره را نیز به خود جلب نموده است. چهار شعر از شعرهای نو فارسی "سواره" را می‌توان جزو اشعار متعهد دانست. نوع تعهد و سبک به کار گرفته شده در این اشعار، به شکل زیر قابل تصویر است:

سبک شاملویی (۳ شعر)

سمبولیسم اجتماعی

سبک اخوانی (۱ شعر)

شعر نو متعهد فارسی

چریکی صریح ← متمایل به سلطان‌پور (۱ شعر)

سه شعر «قله عشق»، «طفل بیمار» و «دعوت پنجره» اشعاری هستند که سواره در سرودن آن‌ها به سبک شاملو نظر داشته است هر سه این اشعار بر سمبولیسم اجتماعی استوار است. «قله عشق» به صورت مستقیم یادآورنده‌ی شعر خاصی از شاملو نیست اما در آن صداهاپی نهفته است که شاملویی می‌نماید. صداهاپی که در تداخل دو نوع ادبی حماسی - غنایی شکل گرفته است. درونمایه شعر پیامی حماسی را در بردارد اما رابطه‌ها - من و تو - زبان غنایی دارد. شعر با این شعار آغاز می‌شود: «آه اینک آن لحظه که باید، باید نالید» (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۶۵) وضعیت من در آغاز، نمادین و پر از اختناق توصیف می‌شود: «بر فراز من ابری است / و کلاغی که مرا می‌پاید». «تو» هم در فاصله‌ی دور به سر می‌برد. البته این فاصله مکانی نیست عامل فاصله بی‌اختیاری «تو» است: «تو چنان دوری / که گر برشوم از قله عشق / و ندایت دهم: ای دوست مرا دریاب / باز فریاد، همان حق حق خاموش است» (همان: ۶۵).

فاصله‌ی «من و تو» در پایان شعر به ناامیدی مرگ اندیشه‌ای می‌رسد که در آن معلوم نیست مرگ به مسخره گرفته می‌شود یا «من»: «من که ویرانه خود را جستم / مومیایی جسد مرا دیدم / با نشان های شجاعت برگردن / و کتابی از نابترین اشعارم»، زیرا اگر «نشان های شجاعت» و «کتاب اشعار» به مثابه نشانه‌های «بودن» تلقی شود پس مرگ به مسخره گرفته شده است اما اگر فقط علائم زیستی ملاک «بودن» باشد مدال شجاعت برگردن مرده جز طنز نخواهد بود. البته "سواره" «بودن» را به زندگی زیستی محدود نمی‌کند او در این شعر فضای اجتماعی را با فلسفه هستی در می‌آمیزد و چنین می‌نماید که انسان در بدترین وضعیت، ماندنی است به شرط آن که خود بخواهد.

دومین شعر نو فارسی و شاملویی سواره «طفل بیمار» یا «بیت المقدس» است. این شعر یادآور شعر «سرود بزرگ» از شعرهای مجموعه قطعنامه - دومین مجموعه شعر شاملو - است که تحت تاثیر نگرش های حزب توده سروده شده است و شاملو در آن با رفیق ناشناس کره‌ای با نام «شن - چو» احساس همدردی می‌کند. (شاملو، ۱۳۸۴: ۷۷) این شعر سواره نمایش همدردی وی با طفلی در کوچه خود - ایران - سپس با مردم بیت المقدس است. او ابتدا تقابل بسیار برجسته‌ی طفل فقیر جامعه خود را با

طبقه‌ای مرفه به تصویر می‌کشد بعد این تضاد طبقاتی را بهانه‌ای می‌کند تا سختی مردم بیت المقدس را برای خواننده تداعی کند. آغاز شعر پرسشی است که در آن راوی ارزش زنده ماندن را از زبان کودک رنج کشیده‌ای، به پرسش می‌کشانند: «آیا تو پنداری که من این زنده بودن را دوست دارم» (ایلخانی زاده، ۱۳۷۲: ۶۷). «سواره» در مقام «مؤلف - راوی»<sup>۱</sup> کودک را در تقابل به قشری از طبقه مرفه قرار می‌دهد در این مقایسه نقطه قوت شعر حاصل شخصیت‌پردازی غیر مستقیم و طنز آلود از طبقه اخیر است: «این مصیبت را / به مردی با پیژامه اطلس که می‌خندید / تهنیت گفتم / در کوچه ما سگ فراوان است / چون سرهنگ سگباز است.» (همان، ۶۷)

در ادامه‌ی شعر کودک و بیت المقدس در یک جناح قرار داده می‌شود تا به صورت ضمنی بدبختی آن‌ها برای خواننده تداعی شود در پایان هم سوال اول شعر تکرار می‌شود: «جوابت چیست؟ / آیا این مرگ را هم افتخاری هست؟». البته در سخن اخیر سواره و کودک کاملاً یکی شده‌اند و این ویژگی متون ایدئولوژیکی است که نویسنده پشت سر راوی یا شخصیت قرار گرفته، به جای او فکر می‌کند یا حرف می‌زند.

«دعوت پنجره» سومین شعر نو متعهد و شاملویی سواره است. نشانه‌های ظاهری شعر از مظاهر طبیعت با موضوع بهار وام گرفته شده است تا نیستی و هستی را در قالب «آمن و شدن» به تصویر بکشد. تمثیل بهار بهانه‌ایست تا راوی سمبولیسم را بر آن استوار کند توأمان شدن سمبولیسم با صنعت «جان‌بخشی» بر غنای آن افزوده است. آنچه نشانه‌های ظاهری شعر در اختیار مخاطب قرار می‌دهد بحث رویش و تولد گل است: گلی که تابیدن اولین اشعه خورشید بهاری به مثابه دعوتی تعبیر نموده، با سرآوردن از خاک به طبیعت خود عمل می‌کند و می‌شکفت: «و من / طبیعت را می‌زیستم و دست‌ان به هیأت نبات / از خاک بهاری می‌بایید.» (همان: ۶۸) در پایان شعر تنهایی و گریه - عدم - به خنده - شکفتن و هستی - مبدل شده است: «آنک من با تمام تنهایی / می‌گریستم / و اینک من / با گلی سبز پنجره ها / می‌خندم.» (همان: ۶۹)

پشت سر این نگرش زیستی و فلسفی، سمبولیسم اجتماعی شعر هم مطرح است، شعر در سال‌های ۴۸ - ۴۷ در مجله‌ی خوشه به چاپ رسیده است و نوعی امید را به تصویر می‌کشد. این امیدواری حاصل نگرش‌های چریکی غالب بر دهه‌ی چهل نیست زیرا نشانه‌های شعر چریکی در آن مشاهده نمی‌شود. امید مذکور حاصل پختگی فکری هنرمندان آن دوره است که دغدغه‌های فکری را از مناسبات اجتماعی به مناسبات فلسفی سوق داده، زندگی را از منظر تقابل‌های ازلی - ابدی نگریسته‌اند نه در قالب تضادهای مقطعی اجتماعی. کاری که شاملو در شعر یا بهرام صادقی و برخی دیگر در داستان این دهه انجام داده‌اند.<sup>۲</sup>

<sup>۱</sup> - منظور از مؤلف - راوی آن است که نویسنده خود را پشت سر راوی قرار داده، با تحمیل عقاید خود به راوی، متن را از روال عادی حرکت باز می‌دارد.

<sup>۲</sup> - سرخوردگی حاصل از شکست دهه سی بسیاری از نویسندگان دهه‌ی چهل را به فضای اسطوره‌ای کشاند. اینان نزاع تاریخی را به سطح فرازمانی منتقل کردند و از قوانین کلی زندگی بشر در قالب موضوعات ازلی - ابدی سخن گفتند. داستان «ملکوت» بهرام صادقی و «یکلیا و تنهایی‌اش» از تقی مدرسی از این زمره‌اند (عابدینی، ۱۳۷۷: ۳۲۴).



یکی دیگر از شعرهای نو فارسی و متعهد "سواره"، اقتباس از اخوان یا گفتگو با یکی از اشعار اوست: «برخوان خورشید». این شعر که به صورت سه گانه - ۱،۲،۳ - در دفتر اشعار وی آمده است در اصل یک شعر است که شاعر دوبار آن را اصلاح کرده است. شکل درست آن همان شماره دو است. شماره یک ناقص و شماره سه شکل تکراری شماره دو با نگارش دیگر است. زبان، بیان و حتی محتوای آن کاملاً وامدار شعرهای «زمستان» و «آخر شاهنامه» "اخوان" است. "سواره" تعبیر معروف اخوان - «هوا بس ناجوانمردانه اوست» - را به صورت «شبی بس ناجوانمردانه تاریکست» در شعر خود به کار می‌گیرد. (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۸۵) ابتدای شعر با خطاب به تاریخ شروع می‌شود و شاعر گله خود نسبت به زمان را توأم با حسرتی موکد نسبت به گذشته نشان می‌دهد: «مرا ای یادگار دوره‌های باستان دریاب / هیون تیزتک تاریخ ... / شبی بس ناجوانمردانه تاریکست» (همان: ۸۵) بقیه شعر با زبانی نمادین حال حاضر را با گذشته‌های طلایی ایران - در نظر شاعر - مقایسه می‌کند: «کنون هر سر گروگان هوای سرد سودائست / در این جنگل که شیرش خفته آرام آرام / شغالان را به سو زوزه ای بر لب / و ترسو روبهان را سازآوائست...» (همان: ۸۵)

قبل از پایان شعر تعابیر کاملاً به سخنان "اخوان" در شعر «زمستان» نزدیک می‌شود: «مسیحای تاریخ / روانم را در این تاریک‌تر شب / نور الهامی / سرت سبز و دست گرم و اجاق جلودان روشن ...» (همان: ۸۸). برخلاف راوی اخوان، راوی سواره «پگاه باستانی را به نیمروز اسلامی» گره می‌زند و سخن را با ابهام به پایان می‌رساند: «... چه خوش آمیزه‌ای تو / از پگاه باستان و نیمروز گرم اسلامی» (همان: ۸۸) معلوم نیست که شاعر گره خوردگی فرهنگ باستان با فرهنگ اسلامی را فرخنده شمرده است یا آن - که آن را هم‌چون معجونی عجیب نمایانده است تا اعتراض خود را به حال و گذشته در قیاس با گذشته‌های بسیار دور، با زبان طنز بیان کند؟!

چه اشعار شاملویی چه اخوانی "سواره" همگی برسمبولیسم اجتماعی استوار است در کنار این اشعار، شعری هم در دفتر اشعار وی آمده است که سمبولیسم را رها کرده و تعهد خود را به صراحت مطرح نموده است. زمان سرایش - سال ۴۶ - و نشانه‌شناسی شعر چنین می‌نماید که تفکر ادبیات چریکی دهه چهل به سردمداری "سعید سلطان‌پور"، بر آن اثر گذاشته است. شعر «زرد - سیاه - رنگی» شعری است که مبارزه خشن و صریح را تنها راهکار دفاع از حقوق اجتماعی می‌داند. این تلقی در واژگان و ترکیبات شعر به کاملاً مشهود است. در بخش‌های بعدی این شعر از منظر فرم تحلیل خواهد شد.

"سواره" در اغلب آن دسته از اشعاری که تحت عنوان اشعار نو - فارسی و متعهد مطرح گردید بر آن است نوعی بینش و بیداری اجتماعی و فلسفی در مخاطب فراهم آورد. این اشعار را که در تلقی برخی از محققان «شعر نو حماسی» نامیده می‌شود نباید با فریادهای غرض آلود و شعارهای فریبده اشتباه گرفت. (زرین کوب، ۱۳۵۸: ۱۳۴)

۳-۲-۲ شعر نو فارسی و غیر متعهد "سواره"

سه شعر نو فارسی "سواره" از زمره‌ی اشعار غیر متعهد است. محور این اشعار بر اساس رابطه‌ی شخصی «من و تو» شکل گرفته است. «جوی سبزینه»، «نگاه سرد سیری» و «یک صمیمی» شعرهای نو-فارسی و غیر متعهد سواره است. رمانتیسم موجود در این اشعار عادی و در مواردی خوش‌بینانه است. شعر «جوی سبزینه» در ظاهر تداخل تجربه‌ای شخصی و گذشته با خطابه‌ای در حال حاضر است. گذشته بهانه‌ای می‌شود تا راوی با استناد به آن، سخن امروزش را استوارتر بیان کند. روایت چنین می‌نماید که راوی در فضایی سوررئالیستی پر از نور، عشق خود را به دختری اظهار می‌کند: «من در آن معبد پاکیزه صبح/ من در آن خانه اسفنجی سبز / ... / من در آن نور آباد / گفته بودم که ترا دوست دارم / ... / آه ای دختر خوب». (ایلخانی‌زاده، ۳۷۵: ۷۰) در پایان شعر، اظهار دوستی تکرار می‌شود. اما با دقت بیشتر متوجه می‌شویم که شعر، گفتگوی شاعر با آئینه است. او آئینه را با زبانی غیرمستقیم و ترکیبات و عباراتی هم‌چون «معبد پاکیزه صبح»، «خانه اسفنجی سبز»، «فصاحت نور»، «خانه مهتاب»، «توراآباد» و «جوی سبزینه» معرفی می‌کند. در کنار این‌ها قرینه‌های دیگری هم وجود دارد شاعر به هنگام توصیف آئینه آن را «خانه اسفنجی سبز» می‌داند که «کفش از سبزه نورسته» و «سقفش از آبی دوراست» کف سبزه‌ای، جیوه‌ی پشت آئینه است که در سطح پایین قرار گرفته است و سقف آئینه روی شفاف آن است بدان دلیل سقف را با «آبی دور» وصف می‌کند که آئینه می‌تواند فراتر از سطح، چیزهایی را که از ما فاصله دارند به ما بنمایاند. صفت «آبی»- آبیگینه- هم از قدیم الایام به آئینه نسبت داده می‌شده است. از طرفی دیگر شاعر دو بار پس از ترکیب «جوی سبزینه» عبارت «ای مرا آئینه» را به کار می‌برد که آئینه نقش بدل را برای آن ایفا می‌کند. با این وصف شعر تابلویی از اظهار عشق راوی به دختری در مقابل آئینه است، البته ناگفته نماند در مواردی هم دختر را به آئینه تشبیه می‌کند.

دیگر شعر رمانتیستی سواره «نگاه سرد سیری» نام دارد. این شعر توصیه عاجزانه عاشقی است که می‌خواهد نظر نامساعد معشوق را عوض کند و توجه او را به خود جلب نماید. شعر در سطح بیان نکته تازه ندارد.

"سواره" در سومین شعر نو فارسی و رمانتیک خود به یکی از شعرهای فروغ فرخزاد نظر داشته است. «یک صمیمی» شعر نسبتاً بلندی است که راوی در هر بند با شبه فعل «می‌توان» امکان شدن بسیاری از حالات، رفتار و اعمال را مطرح می‌کند: «می‌توان / در کوچه‌های خاکی مهتاب / بازتاب سکه‌ای را / کز میان کیسه چرکین کور عابری / افتاده در راه / قرص مه پنداشت» (ایلخانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۷۴) پس از چندین پرسش در بند آخر امکان شدن یک موضوع را به پرسش می‌گذارد: «می‌توان هرچیز / اما / آیا / یک صمیمی یافت؟ (همان: ۷۸) شعر از یک سو تشبیه تفضیل مضمّن است که در آن راوی می‌خواهد دوست صمیمی را به همه امکانات موجود و ممکن برتری دهد از طرفی دیگر نوعی اظهار نگرانی از عدم همدمی محرم است. این شعر در ساختار- در مواردی هم در فکر- شباهت بسیاری به شعر «عروسک

کوکی» فروغ دارد. (فرخزاد، ۱۳۷۶: ۲۰۵) با این تفاوت که فروغ زندگی را آن‌طور که جریان دارد با تمام خوبی‌ها و بدی‌هایش به تصویر می‌کشد و چیزی را هم بر دیگری برتری نمی‌دهد هر چند خواننده به صورت غیر مستقیم فرصت دارد تا دست به گزینش بزند اما سواره آرمان‌گرایانه برای خواننده تکلیف تعیین می‌کند.

### ۳-۲-۳- سواره‌ی مقلد یا سواره‌ی اهل گفتگو

بررسی شعرهای «سواره» نشان داد که او هم‌پای جریانات غالب شعر معاصر فارسی و با پیروی از سبک سردمداران شعر نو فارسی، شعرهایی را به زبان فارسی سروده است. حال سوال این است که آیا این هم-سویی، مخاطب یا منتقد را بر آن می‌دارد که سواره را مقلدی منفعل بداند؟ اگر فقط به سطح ظاهری، موضوع و حتی درونمایه اشعار توجه شود سواره در بهترین حالت مقلدی نسبتاً تواناست اما توجه به شگردهای زبانی - روایی شعر وی این داوری را تعدیل می‌کند.

پیش از صحبت درباره‌ی توانایی‌های هنری «سواره» در شعر فارسی - به ویژه شعر نو - لازم به یادآوری است برای درک دقایق شعر نو، بلاغت تجزیه‌ای کار ساز نیست زیرا شعر نو روایت محور است کشف صناعات بلاغی به صورت جدا جدا - شیوه‌ی بلاغت تجزیه‌ای - نمی‌تواند توانایی شاعر معاصر را به صورت دقیق نشان دهد. برای تحلیل شعر روایت مدار توجه به فرم آن ضروری است. ناگفته نماند آنچه در این داوری مطرح است نه «فرم مکانیکی» بل «فرم زنده» است زیرا فرم مکانیکی ازپیش تعیین شده و تا حدی محدود کننده است اما فرم زنده به اندازه ظرفیت شعر رشد می‌کند.<sup>۱</sup> با توجه به این مقدمات به یکی از اشعار سواره از منظر ساختار و فرم پرداخته خواهد شد.

شعر «زرد - سیاه - رنگی» سواره از جمله اشعار نو فارسی و متعهد اوست که زبانی مرکب از سمبولیسم و صراحت دارد. علاوه بر تقارن زمانی سرایش این شعر با رواج اندیشه‌های چریکی در دهه چهل، نشانه‌های مندرج در شعر هم حاکی از تأثیرپذیری آن از اندیشه‌های مذکور است: یکسونگری، خشونت و صراحت.

ساختار این شعر بر سه مفهوم اصلی استوار است: اتحاد با خودی، طرد دیگری مخالف و رسیدن به هدف. نگاهی به بسامد واژگان و ترکیبات این شعر موید این ادعاست:

الف: واژگان و ترکیبات اتحاد با خودی: من و تو (یکبار)، هر دو (یکبار)، من و تو هر دو (هفت بار)، همه (دوبار).

ب: واژگان و ترکیبات طرد دیگری مخالف (خشونت): تب آتش گرم، شیر خون، خون، شب سنگدل پنبه به گوش، سرود آتش، اذان تیر، باد جدل، رواق کوهستان، کلام سربی، کوثر نفرت، سیلی، دروغین

<sup>۱</sup> - این طبقه‌بندی از «ساموئل تیلر کالریج» است که به پیروی از «آدیلو. شگل» انجام داده است. (Abrams, ۱۹۹۳: ۷۲)

سحر صلح، دار فلق خونی، سرما، دود باروت، دالان عطشناک تفنگ، نالیدن، پوکه تیر، مگسک (تفنگ) و جدال.

ج: واژگان و ترکیبات رسیدن به هدف: می‌اندیشم (سه بار)، نیک آگاهیم - در معنای باید آگاه باشیم - (چهار بار)، طلوع، صبح، روزنه و فردا.

فرم شعر در جهت پیوستن مفاهیم فوق حرکت نموده و به مثابه پلی آن‌ها را به هم گره زده است. پیوستار توصیفی فرم شعر از این قرار است: شعر با خطاب «زرد - سیاه - رنگی» آغاز می‌شود این رنگ نماد نژادهای زرد پوست، سیاه پوست و در کل رنگین پوست‌هاست. خطاب شامل مردمانی رنجیده است که بیشتر در قاره های آسیا و آفریقا زندگی می‌کنند این جا سخنی از «سفید» نیست گویا نماد سلطه فرض شده است. بعد از این خطاب، ترکیب «من و تو» می‌آید که از یک سو بدلی برای خطاب بالا، از طرف دیگر فاعل جمله‌ی بعد است. از این ترکیب می‌توان دو مفهوم استنباط کرد: اظهار صمیمیت، دعوت به اتحاد در ادامه راوی وضعیت موجود را توأم با هدف من و تو مطرح می‌کند: «من و تو / هر دو به طفلی می‌اندیشیم / که بر سینه ما بیدار است / با تنی از تب آتش گرم / شیر خون می‌طلبد / و مادر فرهنگش را می‌خواند». (ایلیخانی‌زاده، ۱۳۷۲: ۶۲) این طفل در نگاه اول همان قلب است که می‌تپد و خون را پمپاژ می‌کند اما در برداشت ثانوی، احساس بیدار، توفنده و جنگنده ای است که طالب شیری از جنس خون - خونخوار و خشن - است و در تقابل با مادر فرهنگ خوان یعنی طبیعت و اجتماعی که می‌خواهد همه چیز را با تسامح برگزار کند قرار می‌گیرد.

بند دوم شعر همانند بند اول، خبری است که بار معنایی انشایی - التزام و ترغیب - دارد: «من و تو هر دو / با یک خون می‌اندیشیم / من و تو هر دو به صبحی می‌اندیشیم / که طلوعش را مژده از رایت انگشت دهیم». (همان، ۶۲) در این بند ترکیب «من و تو هر دو» احساس صمیمیت و اتحاد را مکرر می‌کند و این اتحاد با عبارت «با یک خون می‌اندیشیم» که یادآور آئینی قدیمی است<sup>۱</sup> موکد می‌شود. بعد از عهد اخوت، آینده مطرح می‌شود که راوی انگشت اشاره یا دو انگشت - نشانه پیروزی<sup>۲</sup> را همچون پرچم نوید بخش آن تصور می‌کند: «من و تو هر دو به صبحی می‌اندیشیم / که طلوعش را مژده از رایت انگشت دهیم» (همان: ۶۲)

در بند سوم عبارت «نیک آگاهیم» به جای «می‌اندیشیم» می‌نشیند و تا چند بند تکرار می‌شود گویی راوی می‌خواهد از یک سو عمل و هدف را آگاهانه بنمایاند از سوی دیگر به خبر جنبه انشایی بدهد: «من و تو نیک آگاهیم / که شب سنگدل پنبه بگوش / بجز از بانگ موذن / روی گلدسته صبح / با سرود آتش و اذانی از تیر / بیدار نمی‌گردد». (همان: ۶۲) «شب سنگدل پنبه به گوش» استعاره‌ای از اجتماعی است که فرهنگی تک‌گویانه

۱ - یکی از روش‌های قدیمی بشر برای اتحاد، گشودن رگ‌های خود و نوشیدن از خون همدیگر بود این عمل در حکم وثیقه - ای بود که افراد را متعهد می‌نمود تا به حريم هم تجاوز نکنند. (به نقل از ثولین رید، صفحه ۸)

۲ - معادل واژه پیروزی در زبان انگلیسی victory است. نماد تصویری آن با دو انگشت اشاره و بلند یک دست، که یادآور حرف اول واژه‌ی مذکور - V - است به نمایش گذاشته می‌شود.

یا غیر گفتگوی دارد. در نظر راوی این شب فقط با «بانگ موذن روی گلدسته صبح» بیدار می‌شود منتهی این اذان، اذان مألوف نیست جنسش از آتش و تیر است.

دستورالعمل‌های راوی تداوم می‌یابد و چنین می‌نماید که منطق گفتگو چاره ساز نیست، جنگ فصیح‌ترین زبان‌هاست: «من و تو هر دو نیک آگاهیم/ که دهان‌های انباشته از باد جلد را/ باید بست/ و فصاحت را/ در رواق کوهستان/ از خطیبی که کلامش سربی است/ باید آموخت». (همان: ۶۲) کوهستان محل جنگ‌های چریکی است و خطیب فصیح این عرصه، تفنگ است که مقابل سخنان سربی او - گلوله - هیچ مخاطبی را یارای مخالفت نیست.

در بند بعدی بار دیگر مفهوم اتحاد با طرح رابطه‌ی «من و تو و برادرمان» به میان می‌آید و در کنار آن هرگونه مسامحه و مصالحه به سخره گرفته می‌شود: «تو ظریف، من رنگی، برادرمان رنگی/ همه نیک آگاهیم/ صورت عیسی را/ که بر آن نقش هزاران سیلی است/ در کوثر نفرت باید شست/ و دروغین سحر صلح بین گرگ و بره را/ بر فراز دار قلق خونی/ باید آویخت». (همان: ۶۳) راوی با تلمیح به داستان زندگی و مدارای عیسی(ع)، هر گونه مدارا را رد می‌کند زیرا در نظر وی کینه و دشمنی دوصنف متضاد پایان ندارد.

در بند هفتم و هشتم دعوت به خشونت با صراحت بیشتری - تیر و تفنگ - مطرح می‌شود: «همه نیک آگاهیم/ آفتابی که ز سرما می‌لرزد/ با هاله دود باروت باید پوشید/ و بهاری که از دالان عطشناک تفنگ می - خندد سلام آمد<sup>۱</sup>». «من و تو ز دستی می‌نالیم که هر شام و پگاه / دسته‌ای نرگس از باغچه می‌چیند/ و به گور زیبای می‌افشاند/ من و تو به دستی می‌بالیم که هر شام و پگاه/ بوکه تیرش را می‌شمارد». (همان: ۶۳)

این خشونت در بند پایانی یکسونگری را به لوج می‌رساند به طوری که زاویه درک واقعیت به تنگی روزنه‌ی مگسک تفنگ می‌شود و عجیب‌تر از آن، این است که آینده با این افق تعیین می‌شود: «من و تو هر دو بزرگی رامی‌خواهیم / که با چشمی از روزنه یک مگسک / واقعیت‌ها رامی‌بیند / و حقیقت را / از قلبی به شکوه فردا / به جدال انسان‌ها می‌نگرد» (همان: ۶۴)

شاید خشونت و یکسونگری مندرج در شعر مورد تأیید خواننده، مخاطب یا منتقد نباشد زیرا این شعر از منطق گفتگو، هم‌چنین از آن تعریفی که از «شعر نو حماسی» ارائه شد فاصله می‌گیرد. اما از نظر فرم، شعری استوار است زیرا تمامی نشانه‌های زبانی با حرکتی به هم پیوسته نمودار تفکری - افکار چریکی - است که شاعر با تاسی به آن این شعر را سروده است.

## ۴ - نتیجه‌ی سخن

سواره تعدادی شعر به زبان فارسی سروده است. در شعرهای فارسی کلاسیک وی برجستگی چندانی دیده نمی‌شود. اما شعرهای نو فارسی وی می‌تواند نظر مخاطب را به خود جلب کند. البته در نگاه اول هر

<sup>۱</sup> - شعر در این جا افتادگی دارد زیرا جمله‌ی «سلام آمد» با قبل و حتی بعد خود هم‌خوانی ندارد.

یک از این اشعار خاطر خواننده را به سوی یکی از شاعران بزرگ معاصر هم‌چون شاملو، اخوان، فروغ و با اندکی تسامح سعید سلطان‌پور می‌کشاند و چنان می‌نماید که این اشعار، تقلیدی سطحی از آن‌هاست اما با بررسی برخی از این اشعار - به ویژه اشعار متعدد - متوجه خواهیم شد که شاعر مفاهیم را با فرم متناسب - فرم زنده - به نمایش گذاشته است. کاربرد این فرم شخصی و غیر تکراری حاکی از آن است او مقلدی صرف یا ناتوان نیست، بلکه شاعریست که با نگاهی هنری و بر اساس رابطه‌ی بینامتنی با بزرگان شعر معاصر به گفتگو پرداخته است.

### منابع:

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۵) **گزیده اشعار (شعر زمان ما)**، به کوشش محمد حقوقی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ سوم.
- ئیلخانی‌زاده، سواره (۱۳۷۲) **خمو به‌ردینه، سنه، ئینتشاراتی سه‌لاحدینی ئه‌ییووبی، چاپی یه‌که‌م**.
- ئیلخانی‌زاده، سواره (۲۰۰۷) **زه‌مه‌مه‌ی زوال، کو‌کردنه‌وه و ڕیک‌خستنی عه‌بدو‌لخالق یه‌عقوبی، هه‌ولێر، ئینتشاراتی ئاراس، چاپی یه‌که‌م**.
- ایلخانی‌زاده، مصطفی (۱۳۷۷) **«سواره و شعر نو»**، فرزندگان کُرد، سنندج، انتشارات صلاح‌الدین ایوبی، چاپ اول.
- رید، ئولین (۱۳۶۳) **انسان در عصر توحش**، ترجمه‌ی محمود عتایت، تهران، انتشارات هاشمی، چاپ اول.
- زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸) **چشم انداز شعر نو فارسی**، تهران، انتشارات توس.
- شاملو، احمد (۱۳۸۴) **مجموعه‌ی آثار دفتر یکم: شعرها**، تهران، انتشارات نگاه، چاپ ششم.
- شفیع‌ی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹) **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت**، تهران، انتشارات توس.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۶) **اشعار (شعر زمان ما)**، به کوشش محمد حقوقی، تهران، انتشارات نگاه، چاپ سوم.
- میر‌عابدینی، حسن (۱۳۷۷) **صد سال داستان نویسی**، ج اول، تهران، نشر چشمه، چاپ اول.
- لنگرودی، شمس (۱۳۸۱) **تاریخ تحلیلی شعر نو**، ج ۳، تهران، نشر مرکز، چاپ سوم.
- ABRAMS, M. H, (۱۹۹۳), **A Glossary of literary terms**, united states.. sixth edition,

## فقر و جلوه‌های آن در دواوین شعرای کُرد

دکتر هادی یوسفی \*

### چکیده:

یکی از دغدغه‌های اصلی و موضوعی که اکثر شعرای کُرد با آن دست به گریبان بوده‌اند، فقر است. این موضوع به شیوه‌های گوناگون در آثار آنان جلوه و نمود پیدا کرده است. بررسی دیوان شاعران کُرد از این دیدگاه از یک سو ما را با شرایط زندگی سخت و پر از درد و الم افرادی که زبان گویای اجتماع خود هستند، آشنا می‌سازد و از سوی دیگر نحوه نگرش و شیوه سخن‌سرایی هر یک از آنان درباره این عنصر آزار دهنده و موضوع خاص زندگی را آشکار می‌سازد. از این رو نگارنده بر مبنای تأثیر عنصر فقر در زندگی، نگرش و نوشته‌های شاعر به جستجو در دواوین شعرای کُرد پرداخته و از این زاویه سعی کرده است آثار آنان را مورد بررسی قرار دهد. کنکاش در این آثار نشان می‌دهد که برخی از شعرا نگاهی طنز آلود دارند و فقر خود را در این قالب ظهور و بروز داده و برخی دیگر زبانی جدی را برگزیده‌اند. عده‌ایی شکوه و شکایت را دست مایه‌ی بیان فقر نموده و گروهی از موضعی والاتر و بالاتر به موضوع نگرسته و در مقام تحقیر فقر برآمده‌اند.

واژه‌های کلیدی: شعرای کُرد، دیوان، فقر، نگرش

## مقدمه

فقر در ادب فارسی و کردی به دو مفهوم به کار برده شده است: «اول به معنای تهیدستی و ناداری و دوم به معنی فناء فی الله» (فرهنگ معین، ۱۳۷۹: ذیل فقر). آن چه در این نوشتار به آن پرداخته می‌شود، مفهوم اولین فقر؛ یعنی همان تهیدستی است.

فقر و مسکنت از مضامین دیرآشنای زندگی و به تبع آن دواوین شعرای ایران زمین با هر نژاد و زبانی است. به طور کلی به حکم «ترگس و گل بودن دانش و خواسته» و عدم شکوفایی آن‌ها به صورت توأمان، شعرا یا در آغاز زندگی با فقر دست به گریبان بوده‌اند هم‌چون «فرخی» و یا در سرانجام عمر فقر و ناداری، آه حسرت از نهادشان برآورده است، چنان که «فردوسی» پس از عمری ناز و تنعم و ثروت و احتشام به چنان تهیدستی ای مبتلا می‌گردد، که زبان به گلایه می‌گشاید:

هوا پر خروش و زمین پر ز جوش      خنک آن که دل شاد دارد به نوش  
درم دارد و نقل و جام نبید      سرگوسپندی تواند برید  
مرا نیست خرّم مر آن را که هست      بیخشای بر مردم تنگدست

(شاهنامه، ۱۳۸۸: ج ۵: ۲۹۱، ب ۲-۴)

«ابوسعید ابی‌الخیر» نیز در رباعی‌هایش شمه‌ای از فقر و تهیدستی خویش را بر زبان می‌راند و با عبارتی کنایه‌آمیز خود را تاج آسمان فلاکت معرفی می‌کند. وی اندازه‌ی فقر خود را در عظیم بودن در مقابل غنی بودن خداوند قرار می‌دهد و با معیار آن می‌سنجد:

دیربست که تیر فقر را آماجم      بر طارم افلاک فلاکت تاجم  
یک شمه ز مفلسی خود برگویم      چندان که خدا غنیست من محتاجم

(ابی‌الخیر، ۱۳۶۸: ۷۰)

«ادیب الممالک» نیز خویشتن را در فقیری و تنگدستی شهره شهر معرفی می‌کند:

مرا حکایت قارون چه سود می‌بخشد      که فقر و فاقه من شهره نزد شاه و گداست

(ادیب الممالک، ۱۳۸۶: ج ۲: ۱۲۲)

این قصه‌ی پر غصه - که به شدت زندگی را مورد تأثیر قرار می‌دهد- بارها و بارها به صورت جدی با زبان گلایه و شکایت همراه با عجز و ناتوانی، و در برخی موارد با فریادی غرورآمیز و فاتحانه و در گاهگاهی نیز با زبان هزل و طنز در دواوین شعرا تکرار شده است. در این مقال از شعرای ادب پارسی چشم پوشیده، صرفاً به بررسی دواوین شعرای کُرد و به عبارت دیگر نظم می‌پردازیم - هرچند نویسندگانی نیز به صورت نثر آثاری پدید آورده و در این وادی گام نهاده‌اند- و از این منظر به بحث درباره‌ی شیوه‌ی برخورد آنان با این عنصر آزار دهنده می‌پردازیم.

اکثر شعرای کُرد از میان طبقه‌ی روحانیون و علمای دینی ظهور کرده‌اند، توجه فراوان این دسته به کسب علم و آموزش آن به دیگران، و به عبارت دیگر ترجیح نهادن معاد بر معاش باعث شده است که از



لحاظ مادی در اکثر موارد دچار تنگنا و مضیق باشد. از این رو عنصر فقر در دیوان آنان جلوه‌ای خاص دارد و بسامد ابیاتی که به موضوع مذکور اشاره می‌کند، چشمگیر است. موضوع مورد بحث از دو دیدگاه مهم و قابل بحث است: نخست شیوهی موضع‌گیری شعرا در برابر فقر و بیان این وجهه از زندگی، و دیگر شیوهی زبانی.

در مورد نکته‌ی نخست می‌توان گفت شعرا به فراخور حالات روحی و وضعیت روانی خویش و احساسی که نسبت به فقر داشته‌اند، گاه به گله‌گذاری روی آورده و شکوه و شکایت را دستمایه‌ی اصلی شعر خود در بیان این موضوع قرار داده‌اند، و گاه با غروری وصف ناپذیر با مسئله‌ی تهیدستی روبرو شده، خویشتن خویش را بسی بالاتر از آن دانسته‌اند که شکایتی از فقر، و به تناسب آن از روزگار سفله‌پرور و نادان دوست، سر دهند. هر دو شیوه در میان شعرای کُرد وجود دارد که در سطور بعد مصداق‌های آن ذکر خواهد شد.

درمبحث شیوهی زبانی نیز میزان برخورد جدی و یا در جهت عکس آن؛ یعنی برخورد مطایبه‌آمیز و طنز گونه مورد بررسی قرار خواهد گرفت و براساس نمونه‌های متعدد تبیین خواهد شد.

### ۱- شیوهی موضع‌گیری:

این مبحث در برگرفته‌ی دو نوع موضع‌گیری: شکوه و شکایت و غرور است.

#### ۱-۱. شکوه و شکایت:

سختی‌های ناشی از فقر و نابسامانی گاه چنان عرصه را بر شاعر تنگ می‌نماید، که تاب و توان مقاومت از او سلب شده، زبان به شکوه و گلایه می‌گشاید. نمونه‌های این نوع بسیار زیاد است و از میان آن‌ها می‌توان موارد زیر را به عنوان مصداق ذکر نمود:

می رود نالی از این جا چو حریص از دنیا      با لب خشک و کف خالی و چشم پر نم

(نالی: ۳۱۳)

سَیْ کەمەن هەرگیز بە مهیل و ئارەزوێ خۆیان نەگەن      قانعی یەک، برسی دوو، سَی بولبولی دیوانه‌کار

(قانع، ۱۹۷۹: ۹۵)

ترجمه: «سه کس آرزویشان برآورده نمی‌شود: اول قانع (منظور خود شاعر با تخلص قانعی)، دوم انسان گرسنه و سوم بلبل دیوانه رفتار».

خوا که‌ی بی که‌وای تازه له به‌ر که‌م      وه یا پاره‌م بیی قه‌س‌دی سه‌فه‌ر که‌م

(همان: ۱۳۱)

ترجمه: (خدایا کی آن روز فرا می‌رسد که من عبایی نو بپوشم و یا پولی داشته باشم و قصد سفر کنم)

سه‌عدی ئه‌ییامی خۆی نه‌بوو نانی      وه کوو من بوو گه‌رۆک و بی‌خانی

(حاجی قادر کوژی: ۱۸۳)

ترجمه: (سعدی [شیرازی] در زمان خویش نان و نوایی نداشت و هم‌چون من جرب‌دار و بی‌خانمان بود)

خواا! وا من نه‌خۆشم ئیسته چی بکه‌م      که بی‌جیگه‌م له‌ پرووی ئه‌رز و له‌ ئاسمان  
له‌ کویدا راکشیم هه‌ر تا کوو ئه‌مرم      به‌ بی‌ شۆریاو به‌ بی‌ ئاو و به‌ بی‌ نان

(قانع، ۱۹۷۹: ۱۶۲)

ترجمه: (خدایا من که اکنون بیمار و بی‌جا و مکانم چه‌کنم؟ کجا دراز بکشم تا زمان مرگ بدون داشتن شویا و آب و نان؟)

ز دست طالع خود در خروشم      که اندک یابم و بسیار کوشم (یاسمی: ۱۰۸)  
گاه فقر علاوه بر رنج‌های ظاهری، باعث نادیده‌انگاشته شدن شاعر و سخن او از جانب کسان دیگر می‌شود، امری که به مراتب بسیار آزار دهنده‌تر از جنبه‌ی دیگر فقر است. این موضوع باعث می‌شود سخن بی‌ارزش فرد دارا بسیار ارزشمندتر از سخن انسان خردمندی باشد که زبان گویای جامعه خویش است و به همین خاطر است که "حافظ" می‌فرماید:

جای آنست که خون موج زند در دل لعل      زین تعابن که خرف می‌شکند بازارش  
(حافظ: ۲۴۵)

"قانع" در شعر (داخی دل = داغ دل) پس از بیان توصیه‌های مختلف برای فرزندان جامعه خویش به فقر و ناداری و نتیجه‌ی آن؛ یعنی ناروایی سخن این گونه اشاره می‌نماید:

ده چی بکه‌م که‌س به‌ گویم ناکا      که ئاغا نیم و مسکینم (قانع، ۱۹۷۹: ۱۲۳)  
ترجمه: (چه کاری از من ساخته است زمانی که کسی حرف مرا نمی‌پذیرد [آن هم به دلیل آن که] آقا نیستیم و مسکینم).  
۲-۱. غرور:

منظور از غرور در این بحث، میزان اعتماد به نفس و توانایی فرد در مقابل و مقابله با فقر است. بنابراین گاهی شعرا برخلاف مبحث پیشین که به اظهار شکایت پرداخته‌اند، مغرورانه فقر را ناچیز انگاشته، خود را بسی والاتر و بالاتر از آن دانسته‌اند که به رنج‌های حاصل از فقر واقعی گذارند و خود را در برابر آن اسیر و ناتوان ببینند. نمونه‌های زیر از مصداق‌های بارز این نوع از موضع‌گیری هستند:

با کمال احتیاج از خلق استغنا خوش است      با دهان تشنه مردن بر لب دریا خوش است  
(صائب، ۱۳۵۷: ۱۰۸)

هم‌چنین حافظ می‌فرماید:

گر چه گردآلود فقرم شرم باد از همتم      گر به آب چشمه خورشید دامن تر کنم  
(حافظ، ۱۳۶۸: ۲۸۱)

در میان شعرای کُرد نیز این خصلت در آثار شعرا به زیبایی بروز کرده است:

له‌ سایه‌ی شیعه‌ر کانی وه‌ک فره‌یدوون      ئه‌مینێ حاجی تا دهورانی گه‌ردوون  
(حاجی قادر: ۲۱۸)

ترجمه: (حاجی قادر در سایه‌ی شعرهایش تا زمان گردش آسمان؛ یعنی تا ابد همچون فریدون] با حشمت و شکوه] باقی خواهد ماند)

له سایه‌ی عزیزه‌تی نه‌فسم له پاشا مهره‌با ناکهم

له نهربابی که‌رم دوورم به که‌س خۆم ناشنا ناکهم

کراسی چه‌رمی خۆم نه‌درم، سوالی سهر که‌وا ناکهم (قائع: ۱۲۴-۱۲۵)

ترجمه: (در سایه‌ی عزت نفسم با پادشاه هم ارتباط برقرار نمی‌کنم از ارباب کرم نیز دورم و خودم را با هیچ کس [به امید بخشش] آشنا نمی‌کنم. پیراهن چرمین خویش را می‌پوشم و قبایی را از کسی گدایی نمی‌کنم.

وه کوو جی پی به بی بان و دهر و دیواره کاشانم

که‌لاوه کوئی ویرانم به قه‌سری پادشا ناده‌م (قانع: ۱۱۹)

ترجمه: (کاشانه‌ی من هم چون رد پا بی‌در و دیوار و سقف است اما علی‌رغم این خانه‌ی ویران خویش را با قصر پادشا معاوضه نمی‌کنم)

له سایه‌ی زه‌حمه‌تی قاچ و سهر و شان و ده‌س و نه‌ستۆم

له بۆ که‌س چاو له به‌ر نیم و خه‌یالی پئی پیا ناکهم

(مفتی پینجویی به نقل از دیوان قانع: ۱۲۴)

ترجمه: (در سایه‌ی زحمت پا و دست و سر و کتفم [یا رنج بازو نانی به دست می‌آورم و] رهین منت کسی [به خاطر لطفش] نیستم و خیال رفتن به راه ریا را نیز در سر نمی‌پرورم)

## ۲- شیوه زبانی:

در بخش شیوه‌های زبانی نیز با دو نوع رویکرد روبرو هستیم: رویکرد اول زبان جدی و گلایه آمیز و رویکرد دوم زبان طنزآلود و همراه با مطایبه و شوخی است.

۱-۲. زبان جدی:

این نوع از زبان در برگیرنده‌ی غصه‌ها و رنج‌های شاعر بر احساسی است، که در زندگی اجتماعی خود علاوه بر مسائل اجتماعی و آلام مردم، مجبور است دردهای ناشی از فقر را نیز به دوش بکشد و گاه از اندوه بی‌شمار زبان به شکوه بگشاید و بعضی اوقات خشمگینانه بغرد و خود را مغرورانه بر همه چیز و همگان ترجیح نهد. نمونه‌های فوق و مثال‌های زیر از نمونه‌های این نوع از زبان هستند:

به ناو مه‌شهوری ئافاقم، که چی ههر ئاه و نالینمه

وه‌کوو پیاوی برا مردوو له برسا زاری و شینمه

ده‌می خه‌م بوو که‌وا کوئه و ده‌می بۆ نانی جوینمه

ئومید و واسیته‌ی ژینم، گدایی و مردوو شوژینمه

(قانع: ۲۲۶)

ترجمه: اگرچه به ظاهر و یا از لحاظ نام و نشان مشهور آقام اما همانند فرد مصیبت زده و برادر مرده از شدت گرسنگی شیون و زاری می‌کنم. لحظه‌ای نگران عبای کهنه‌ام و دمی غمگین نان جوین و تنها امید و وسیله‌ی زندگی و معاش من گدایی کردن و شستن و غسل دادن مرده هاست [از این طریق امرار معاش می‌کنم]

گهرچی توووشی په‌نجه‌پۆیی و چه‌سهرت و ده‌ردم ئەمن

قهت له دهس ئەم چه‌رخه سه‌له نابەزم مه‌ردم ئەمن

(هێمن، ۲۰۰۳: ۲۸۱)

ترجمه: (هرچند [دائم] با بی بهرگی و حسرت و درد مواجهم هیچ گاه در برابر این چرخ سفه تسلیم نخواهم شد. من مردم)

۲-۲. زبان طنز:

این نوع از زبان درمیان شعرای کُرد بسیار مورد توجه قرار گرفته و تقریباً اکثر شعرا در این شیوه طبع-آزمایی کرده و آثار زیبایی از خود به جا نهاده‌اند. کلام طنزی براساس رسالت همیشگی خود؛ یعنی بیان گفتارهای ناگفتنی همزمان هم وسیله و امکان تفریح خواننده را فراهم می‌نماید و هم مسئله‌ی مورد نظر خود را با دقت و تزیینی هرچه تمامتر به خواننده منتقل می‌سازد. خصلت شوخ طبعی مردم کُرد و به تبع آن شاعران این مرز و بوم، باعث شده است که آنان در زمینه‌ی بیان تنگدستی و تهیدستی خویش به طنز روی آورند و به طرق گوناگونی چون استقبال از شعر شعرای سلف و یا در قالب ملمّع و غیره در این زمینه به سرایش شعر بپردازند. موارد زیر از مصداق‌های این نوعند:

”عبدالرحمن شرفکندی” (هه‌ژار) در دیوان «بۆ کوردستان» چهار شعر را به شیوه‌ی ملمّع و با استفاده از شعر ”حافظ شیرازی” و شاعر دیگر سروده است و با تغییر موضوع آن و بیان نوع غذایی که اکثر اوقات با آن سرو کار داشته است و از نوع آن می‌توان فهمید که از غذاهای طبقه‌ی فرودست جامعه- که شاعر نیز خود از این گروه بوده است- می‌باشد به صورت غیر مستقیم و در قالب طنز به بیان ناداری خویش پرداخته است. سروده‌ی زیر بر وزن شعر حافظ: «الا یا ایها الساقی» سروده شده است:

له نیسکینه و له ساوار پر کر زگه‌ها هه تا ملها

برنج هه‌رزان ببوو ئەو‌هل وه‌لی افتاد مشکل‌ها

ترجمه: (شکم‌ها تا گردن از غذای عدسی و بلغور انباشته شد. برنج در آغاز ارزان بود اما مشکلات فراوانی [در راه ارزانی] پدید آمد [گران شد].)

که دیزه‌ی که‌شکه‌که‌ی هیناو سه‌ری لاگرت که‌بانوو‌ی مال

ز تاب قولتی هه‌لمینش چه خون افتاد در دل‌ها  
ترجمه: (وقتی که کدبانوی منزل دیزی کشک را آورد و سر دیزی را از روی آن برداشت، از حرارت و جوشش آش کشک دل‌ها خونین شد)

په تاته خوږه‌کان با پیککه‌وین و چاری زگمان که‌ین

کجا دانند حال ما پلاو خوږان و زگ زل‌ها  
ترجمه: (سیب‌زمینی خورها بگذارید آماده شویم و شکم خود را سیر کنیم چون شکم گنده‌ها و پلو خورها از حال ما آگاه نیستند)

له سه ر یاپراغ زگیشته هه‌لدن سنگ بیته پیش حافظ

متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و امهلها  
(هه‌زار، ۱۳۵۸: ۳۱۵)

ترجمه: (حافظا اگر به خاطر غذای دلمه [برگ مو با برنج] شکمت را پاره کردند، سینه پیش آر هرگاه به آرزوی خویش رسیدی دنیا را رها کن).

بلین به و ئاو و گوشته‌ی پر دوگ و نوک و تامه  
اتی رأیت دهرأ من هجرک القیامه

ترجمه: (به آن آبگوشت پر از دنبه و نخود و چاشنی بگویند که روزگار من از دوری تو به قیامت مبدل گشته است).

یه کجار گهرم بوو دوکلیو: ئاوی له چاوی هینام  
لیست دموع عینی هذا لنا العلامه  
ترجمه: آش دوغ (دوغبا) بسیار داغ بود و آب چشمم را سرازیر کرد، آیا اشک‌های من نشانه‌ای برای آن نیست؟

چیزتم له ماست که بیکرم، به‌قال قه‌لس بوو فهرمووی  
من جرّب المجربّ حلتّ به‌الندامه  
ترجمه: (ماست را چشیدم که بخرم اما به‌قال ناراحت شد و فرمود هرکس آزموده را بیازماید پشیمان می‌شود)

لام خوږه‌ویسته گیپه و لؤمه‌م ئه‌که‌ن سه‌ر و پی  
والله ما راینا حباً بلا ملامه و... الخ  
(هه‌زار، ۱۳۵۸: ۳۱۵-۳۱۶)

ترجمه: (سیرابی آکنده از برنج نزد من بسیار عزیز است، اما کله پاچه مرا سرزنش می‌کند، قسم به خدا من هیچ دوستداری ای [عشقی] را بدون ملامت ندیده‌ام)

سه‌یری مه‌نجه‌ل که‌ن چلۆن پریه له چیشته  
ترجمه: (دیگ پر از آش را بنگرید و غم ایام را فراموش کنید)  
خاک بر سر کن غم ایام را

سه‌د تفم لیکن له سهر یاپراغ و گوشت  
ترجمه: (به خاطر دلمه و گوشت به روی من تف اندازید) باکی ندارم] چون در فکر ننگ و نام نیستم و آن را نمی‌خواهم)

دوینی در گای مه‌تبه‌خم لی داخرا  
ترجمه: (دیروز درگاه آشپزخانه [در حالی که داخل بودم] بسته شد [و من اسیر شدم] خاک بر سر نفس بد فرجام را بدفرجام [که چنین سرانجامی را برای من رقم زد].

قانعا، با ئیسته بی نانی به‌لام  
ترجمه: (قانع هرچند امروز بی‌نان و نوایی اما غصه به دل راه نده چون اسرانجام روزی به آرزویت خواهی رسید و کامروا خواهی شد).

"ملا حسن دزلی" نیز در دیوان شعری برای بیان شیوه‌ی زندگی فقیرانه‌ی خویش، در نامه‌ای که خطاب به "ملا عبدالعظیم سنندجی"، ضمن احوالپرسی شعر را با طنز می‌آمیزد و بر وزن شعر مشهور حافظ: «دل می رود ز دستم صاحب‌دلان خدا را / دردا که راز پنهان خواهد شد آشکارا» (دیوان، ۱۳۶۸: ۹۹) و با سه زبان کردی، فارسی و عربی این گونه می‌سراید:

باد صبا دخیلک از حد گذشت شوقم  
ترجمه: (باد صبا دستم به دامانت شوقم از حد گذشت، برای رفتن به سوی شهر [و پیغام‌گزاری] از جای برخیز)

گر رحمتی نماید احوال ما بپرسد  
ترجمه: ([اگر آن یار] مرحمت فرمود و حال مرا پرسید، حال و وضع این گدا را به تمامی و با تفصیل برای او بازگو کن)

پیر و مریض و عاجز چون عنکبوت لاغر  
ترجمه: ([به او بگو] که او پیر و مریض و عاجز و همچون عنکبوت لاغر است، جامه‌ای بر تن ندارد و [اگر دارد] پاره پاره است و خود او همچون چوب جولاهه - که از درخت هانه و ساخته می‌شود- پوسیده و ناتوان شده است)

نارده به‌رووست نانم، گزگل خورش و خوانم  
ترجمه: (نانم از آرد بلوط است و مازوج خورش من، و بر سفره ام جز آش دوغ [دوغیا] نیست)  
عریان و پیرو چلکن، پشمینه ریش و کولکن  
ترجمه: (عریان و پیر و شوخگنم و ریش و پشم زیاد شده است، موهایم آشفته و من هم چون خرسی هستم در عبا‌ی خویش)

اُنّی بعید لحم محتاج گوشت گیسک  
 ترجمه: (من از گوشت دور، محتاج گوشت بزغاله‌ام ای کاش لقمه‌ی گوشتی بر ما آشکار می‌شد)  
 ارزاقنا قلیل، دوغینه و نیسک  
 ترجمه: (ارزاق ما اعم از ترخینه، عدس، پیاز، نخود و ماش بسیار ناچیز است و حتی با تغار[واحد وزن قله] برابری نمی‌کند. یک تغار هم نمی‌شود)  
 و ما لنا من المواشی الا من الدجاجات  
 ترجمه: (ما از حیوانات چهارپا چیزی نداریم و تنها مرغ داریم که کل مرغ‌های کاکل به سر ما سه یا چهارند)

بقولنا کثیر چوندُر و تربُ  
 کوله‌کته و سیف خربزه خیارا  
 الا نبات کاهو ارواحنا فداه  
 و نحن لا ندري ما هو، هناک کوهسارا  
 (مه‌لا حه‌سن، ۱۳۸۰: ۱۲۴-۱۳۰)

ترجمه: (سبزیجات و صیفی جات ما فراوانند[و ما انواعی چون] چغندر، ترب، کدو تبیل، سیب زمینی، خربزه و خیار به جز گیاه کاهو- که ارواح ما فدایش باد - داریم، ما نمی‌دانیم کاهو چیست چون این جا کوهسار است[و امکان سبز شدنش وجود ندارد]).

شامی کرمانشانی<sup>۱</sup> (کرمانشاهی) نیز شاعری است که رنج تهیدستی او را به شدت آزرده است. اشعار او از یک سو بیانگر غم و اندوه است و باعث ناراحتی مخاطب می‌شود و از سوی دیگر لبخند شادی ناشی از طنز نهفته در کلام را مهمان لبان او می‌کند. از میان سروده‌های او، شعر کرانشینی (مستأجری) بسیار مشهور و آمیخته با طنزی زیبا است. او ابتدا شعر را با گلایه‌ای آغاز می‌کند سپس در طی شعر به توصیف میزان فلاکت و بدبختی خود و رنج و آزار صاحب‌خانه و اهل و عیال او می‌پردازد و دائم این بیت را به صورت ترجیع و برگردان بیان می‌کند: «چه‌بکه‌م وده‌س کرانشینی/ داد وه هر که‌س به‌م، حه‌قم نیه- سینی» (شامی، ۲۰۰۶: ۳۱-۴۵). او رنج مستأجری را حتی تا لحظه‌ی مَردن و دفن شدن نیز همراه و قرین خود می‌بیند و تصور می‌کند که در آن زمان نیز صاحب‌خانه به سراغ او می‌آید و غرولند کنان کرایه قبر را از او می‌گیرد:

له‌روژی ترسم ئه‌جل بیهی زه‌نگ  
 عومرم ته‌مام بوو له‌دونبای دو‌ره‌نگ  
 پنهان بووم له‌ژیر خشت و خاک و سه‌نگ  
 ژن ساحیومال وه‌بیل و قوله‌نگ  
 قوره‌قور کنان، وه‌قسه و جه‌فه‌نگ  
 بای کرایه‌ی قهور له‌لیم بسینی  
 چه‌بکه‌م وده‌س کرانشینی؟  
 داد وه‌هر که‌س به‌م حه‌قم نیه‌سینی  
 (شامی، ۲۰۰۶: ۴۴)

ترجمه: (نگران روزی هستم که اجل در بزند، عمر من در این دنیای دورنگ سرآید و در زیر خشت و خاک و سنگ قبر پنهان شوم و آن هنگام زن صاحب‌خانه با بیل و کلنگ غرغرکنان بیاید و کرایه‌ی قبر را از من مطالبه کند).

### نتیجه‌گیری:

بررسی دواوین شعرای کُرد ما را با این حقیقت تلخ و غیر قابل انکار روبرو می‌سازد، که اکثر آنان با فقر دست به گریبان بوده‌اند و رنج و تعب آن را از بن جان دریافته و در لحظه لحظه‌ی زندگی مشقت‌بار آنان حضورش را احساس کرده‌اند و این عنصر در شیوه‌ی نگرش و شعرآنان اثری ژرف به جا نهاده است. هم‌چنین بررسی حاضر نشان دهنده آن است که اگرچه عنصر فقر درد مشترکی بین شعرا بوده است، اما شیوه‌ی موضع‌گیری و شیوه‌ی زبانی آنان تا حدودی با هم تفاوت دارد، برخی بسیار جدی به انتقاد از روزگار و شیوه‌ی زندگی خود روی آورده‌اند و گروهی غم و غصه‌های خویش را به روش طنزی و با استفاده از زبانی غیر مستقیم و در عین حال اثر گذار بیان کرده‌اند.



## فهرست منابع و مآخذ

- ۱- ابی الخیر، ابوسعید (۱۳۶۸) **رباعیات ابوسعید ابی الخیر**، به اهتمام جواد اقبال، تهران، انتشارات اقبال.
- ۲- حافظ، خواجه شمس الدین (۱۳۶۸) **حافظ قزوینی - غنی (دیوان)**، به اهتمام ع. جربزه دار، تهران، انتشارات اساطیر، چاپ دوم.
- ۳- شامی کرمانشانی (۲۰۰۶) **چه بکه گول**، هه ولیر، ئاراس.
- ۴- شرفکندی، عبدالرحمن (هه ژار) (۱۳۵۸) **بۆ کوردستان**، تهران، جهواهیری، چاپی سیهههه.
- ۵- شرفکندی، عبدالرحمن (هه ژار) (۱۳۷۶) **هه نبنانه بورینه فرهنگ کُردی - فارسی**، تهران، سروش، چاپ دوم.
- ۶- صائب تبریزی (۱۳۵۷) **دیوان صایب**، تبریز، انتشارات دانشگاه، چاپخانه افست.
- ۷- فراهانی، ادیب الممالک (۱۳۸۶) **زندگی و شعر ادیب الممالک**، نوشته و تنقیح سید علی موسوی گرمارودی، تهران، انتشارات قدیانی، دو جلد، چاپ دوم.
- ۸- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸) **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، چاپ دوم.
- ۹- قانع (۱۹۷۹) **دیوانی قانع**، سلیمانی، زانکو سلیمانی.
- ۱۰- کوژی، حاجی قادر (۲۰۰۷) **دیوان**، لیکولینهوه و لیکدانهوه سهردار ههمید میران و که ریم مستهفا شاره‌زا، سنه، بی نا.
- ۱۱- معین، محمد (۱۳۷۹) **فرهنگ فارسی**، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ شانزدهم، شش جلد.
- ۱۲- مهلا حهسه‌نی مهردوخی دزلی (۱۳۷۹) **دیوان**، سنه، ئه‌حمده نه‌زیری.
- ۱۳- نالی (بی تا) **دیوانی نالی**، لیکولینهوه و لیکدانهوه مهلا عبدالکریمی مدرس و فاتیح عبدالکریم، ارومیه، مرکز نشر فرهنگ و ادبیات کُردی.
- ۱۴- هینمن (۲۰۰۳) **دیوانی هینمن**، هه‌ولیر، بی نا.
- ۱۵- یاسمی، رشید (۱۳۶۲) **دیوان**، تهران، موسسه انتشارات امیرکبیر، چاپ دوم.

## گوش گورانی: گوش معیار ادبی در نزد اقوام کرد

دکتر نصرالله امامی \*

سید آرمان حسینی آبیاریکی \*\*

### چکیده

گوش گورانی یکی از گوش‌های کهن زبان کردی است. این گوش برای قرن‌های متمادی، زبان ادبی معیار کرد - به ویژه در مناطق حوزه‌ی جنوبی کردستان - بوده است. سروده‌های دینی یارسان و ادبیات عرفانی کردها بیشتر در این گوش سروده شده و بدینسان شاعران کرد برای سرودن مطالب عرفانی، پند و اندرز، حماسه سرایی، مناجات و... این گوش را بر دیگر گوش‌های زبان کردی ترجیح می‌دادند، تاجایی که تا قرن پیش، گوش گورانی به عنوان گوش معیار، نزد اقوام کرد شناخته می‌شده است. در این مقاله سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی جامع از فہلویات - که گوش گورانی یکی از بازماندگان آن محسوب می‌شود - و سیر تحول و دامنه‌ی نفوذ آن را به دست داده و سپس عوامل مؤثر بر انتخاب گوش گورانی به عنوان زبان ادبی در نزد گوش‌وران حوزه‌ی جنوبی مناطق کردنشین را بررسی نموده و در نهایت چند نمونه شعر کردی گورانی را از شاعرانی که گوش تکلم آنها گویشی غیر از گورانی بوده است، ذکر نموده و آوا نویسی نماییم.

**واژگان کلیدی:** زبان کردی، گوش گورانی، فہلویات، گوش معیار ادبی کردها، حوزه‌ی جنوبی کردستان.

---

\* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

در میان مردمان کُرد، ادبیات پیوسته مورد توجه بوده است؛ چنان که آثار بی‌شماری به زبان کُردی با مضامینی چون عرفان، حماسه، پند و اندرز و... به جای مانده است. بیشتر منظومه‌های به جای مانده، به گویش گورانی سروده شده‌اند؛ برخی وجه تسمیه گورانی را از واژه‌ی «گوران» دانسته‌اند؛ گوران جمع «گه‌وره» (= بزرگ) است. برخی دیگر نیز گوران را دگروازه‌ای از «گبران» دانسته‌اند.

گویش گورانی - تا قبل از این که گویش سورانی، جایگاه خود را به عنوان زبان معیار باز کند - همواره زبان معیار ادبی در نزد اقوام کُرد بوده است. سخنوران کُرد، از شهرزور تا مناطق جنوبی کردنشین (ایلام و لکستان)، که به گویش‌هایی چون: اورامی، سورانی، جافی، لکی، کلهری، فیلی و... تکلم می‌نمودند، برای سرودن اشعار خود، گویش گورانی را برمی‌گزیدند.

در این جستار سعی بر آن است تا ابتدا تعریفی جامع از فهلویات - که گویش گورانی یکی از بازماندگان آن محسوب می‌شود - و سیر تحول و دامنه‌ی نفوذ آن را به‌دست داده و سپس عوامل مؤثر بر انتخاب گویش گورانی، به عنوان زبان ادبی در نزد گویش‌وران حوزه‌ی جنوبی مناطق کردنشین را بررسی نماییم. در نهایت نیز چند نمونه شعر کُردی گورانی، از شاعرانی که گویش تکلم آنها گویشی غیر از گورانی بوده است، ذکر و آوا نویسی خواهد شد.

## بخش اول: فهلویات

### الف) تاریخچه و سیر تحول فهلویات

دوبیتی‌های باباطاهر که امروزه به صورت وزن عروضی (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن) درآمده است، بازمانده‌ی همان فهلویات قدیم است. «فهلوی در لغت معرب پهلوی است. پهلوی زبان عصر ساسانی است که بعد از اسلام به صورت لهجه‌های متعددی در اطراف و اکناف ایران باقی ماند. اشعاری را که به این لهجه‌ها در افواه مردم ساری است به صورت مفرد فهلوی و به صورت جمع فهلویات گویند» (شمیسا، ۱۳۶۳: ۲۶۳).

در شعر سخنوران قرن چهارم و پنجم هجری «پهلوی» و «پهلوانی» به معنی «ایرانی» و در مقابل تازی و ترک آمده است، از جمله در شعر منسوب به فردوسی:

بسی رنج بردم بسی نامه خواندم ز گفتار تازی و هم پهلوانی

اما در بیشتر آثار دوران اسلامی، کلمه‌ی فهلوی بر زبان‌ها و گویش‌های محلی اطلاق شده است، چنان که «استاد بهار» در مقدمه‌ی «ترانه‌های محلی ایران» آورده است:

«... احتمال می‌توان داد که چون این اشعار بنا به عادت قدیم به زبانهای ولایتی و محلی سروده می شده ... و در مرکز و مغرب و شمال و جنوب ایران تا دیری بعد اسلام و بلکه تا امروز متداول است بدان

نام، نامیده شده است» (کرمانی، ۱۳۷۹: ۹). «استاد خانلری» نیز تأکید می‌کند که فهلویات به شعرهای محلی اطلاق گردیده و اغلب این شعرها در قالب دوبیتی سروده شده‌اند (خانلری، ۱۳۶۱: ۷۰).

### ب) شهرهای پهلویان

از آن جایی که زبان پهلوی بیشتر در مرکز و مغرب ایران رواج داشته‌است، برخی از نویسندگان قدیم، شهرهای فارس‌زبان را از شهرهای پهلوی‌زبان جدا می‌دانستند؛ همچنان که «حمزه‌ی اصفهانی» در کتاب «التنبيه» آورده‌است، ایرانیان را پنج زبان بوده: پهلوی و دری و فارسی و خوزی و سریانی. پهلوی زبانی بود که پادشاهان در مجالس خود بدان تکلم می‌کرده‌اند و این زبان منسوبست به پهل و پهل و پهل اسم پنج شهر است: اصفهان و ری و همدان و ماه نهاوند و آذربایجان؛ و «شیرویه بن شهردار» گوید شهرهای پهلویان هفت است: همدان و ماسبدان و قم و بصره و صیمره و ماه کوفه و کرمانشاهان. و شهرهای ری و اصفهان و قومس و طبرستان و... از شهرهای پهلویان نیست» (صفا، ۱۳۵۲: ۱، ج: ۱۴۲).

به روایت «ابن مقفع» نیز فهله، پنج ناحیه‌ی اصفهان، ری، همدان، ماه نهاوند و آذربایجان را در بر می‌گرفت. «ابن خردادبه» پهل و یا فهله را شامل ری، اصفهان، همدان، دینور، نهاوند، مهرجان، کذک، ماسبدان و قزوین دانسته است. کاربرد فهله (فارسی میانه: pahlav) برای سرزمین ماد به اواخر دوران اشکانی می‌رسد. نمونه‌هایی از فهلویات که در متون فارسی آمده، بیشتر به مناطق یاد شده منسوب است. با این همه، از نظرگاه زبان‌شناختی، سرزمین فهله را می‌توان تا گیلان گسترش داد. بدین ترتیب فهلویات شامل اشعاری است که به گویش‌های غربی، مرکزی، و شمال ایران سروده شده است (تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۱۹).

از نوشته‌های «حمزه اصفهانی» و «شیرویه بن شهردار» و «ابن مقفع» می‌توان نتیجه گرفت که زبان پهلوی در غرب ایران رواج داشته و مردمان این مناطق بدان تکلم می‌کرده‌اند. و بر این اساس به نظر می‌رسد که نویسندگان ذکر شده، زبان کُردی و لُری را پهلوی دانسته‌اند؛ امروزه هم شاهد این هستیم که بسیاری از کلمات پهلوی و حتی اوستایی در گویش‌های مختلف کُردی به کار برده می‌شوند.<sup>۱</sup>

### ج) وزن فهلویات

بسیاری از پژوهشگران، فهلویات را هجایی و برخی دیگر عروضی دانسته‌اند؛ برخی نیز وزن این اشعار را عروضی، همراه با اشکال، آورده‌اند. «استاد بهار» معتقد است که وزن و آهنگ فهلویات از بحور عرب اخذ نشده و پیش از آمدن عرب به ایران و آشنا شدنش با موسیقی و آهنگ‌های محلی در این کشور وجود داشته، ولی از آنجایی که شعرهای فارسی «سیلابی» بوده و عروضی و تقطیعی نبوده، مصراع‌های این اشعار یعنی دوبیتی‌های پهلوی، مانند امروز در قالب تقطیعی که ما آن را «بحر هزج مسدس» می‌

<sup>۱</sup> - برای آشنایی بیشتر ر.ک: ادکائی، پرویز، «تاریخچه فهلوی»، باباطاهرنامه، به کوشش پرویز ادکائی، تهران: توس، ۱۳۷۵: ۱۶۱.

نامیم، سر تا پا قرار نداشته، بلکه به جای «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل»، گاهی «فاعلاتن مفاعیلن مفاعیل» و گاهی «مفعولاتن مفاعیلن مفاعیل» و گاهی «مفاعلتن مفاعیلن مفاعیل» و نظایر این بوده است. چنان که مختصری از آن را «شمس قیس» در «المعجم» در ذیل بحر «هزج» و بحر «مشاکل» نام برده است (بهار، ۱۳۵۱: ۴۰).

دکتر خانلری در کتاب وزن شعر فارسی می‌نویسد: «وزن اشعار و ترانه‌های محلی که اکنون در زبان فارسی و لهجه‌های مختلف آن باقی مانده، تابع قواعد عروضی نیست. بلکه شیوه نظم این ترانه‌ها، از زمان‌های قدیم پیش از اسلام باقی مانده و یادگار اشعار دوره‌ی ساسانیان است» (خانلری، ۱۳۶۱: ۷۴).

دکتر وحیدیان کامیار<sup>۲</sup> نیز در مقاله‌ای تحت عنوان «وزن فهلویات کمی است نه هجایی» علاوه بر این که نظر «استاد بهار» و «دکتر خانلری» را مردود دانسته، وزن فهلویات را کاملاً عروضی می‌داند (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۰۶). وی در ادامه می‌نویسد: «شمس قیس و ملک الشعرای بهار و دکتر خانلری و دیگر محققان ایرانی و خارجی که وزن فهلویات را هجایی یا عروضی همراه با اشکال می‌دانند همه مرتکب یک اشتباه می‌شوند و آن این که ترانه‌های محلی (فهلویات) را با معیار وزن شعر رسمی تقطیع می‌کنند و گمان می‌کنند که مردم ترانه را با همان معیارهای شعر رسمی می‌خوانند و حال آن که مردم ترانه‌ها را بدون هیچ اشکال عروضی و کاملاً در وزن مفاعیلن مفاعیلن فعولن می‌خوانند، منتها یک نکته هست و آن این که مردم در خواندن فهلویات، هرجا مصوت بلندی وزن را بر هم بزنند آن را کوتاه تلفظ می‌کنند و برعکس به ضرورت وزن، مصوت کوتاه را امتداد می‌دهند» (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۰: ۱۰۷).

در باره‌ی نظر<sup>۳</sup> دکتر وحیدیان کامیار باید گفت که نظر ایشان ممکن است در مورد برخی از فهلویات صادق باشد ولی در مورد بعضی از آن‌ها نیز همیشه صادق نیست؛ چنان که نمی‌توان بیت اول این دوبیتی باباطاهر را به وزن «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» خواند:

روزم از شو شوم از روز بتر بی      بخت آشفته‌ام زیر و زبر بی  
شو و روز از فراغت ناله مو      چو آه بینوایان بی اثر بی

(باباطاهر، ۱۳۴۷: ۶۰)

چنان که می‌بینید در بیت نخست، در رکن اول به جای مفاعیلن، فاعلاتن آمده است. اما نکته‌ای که «استاد وحیدیان کامیار» و... آن را از یاد برده‌اند، این است که فهلویات در دوبیتی خلاصه نمی‌شود، بلکه اشعاری که در زبان‌هایی جز زبان رسمی، سروده شده‌اند را نیز شامل می‌شود. پس بایسته است این اشعار نیز مورد بررسی قرار گیرند؛ چه بسا این اشعار هجایی باشند و به هیچ وجه عروض را نپذیرفته باشند. پس با توجه به آنچه گفته شد، برای باز شناختن وزن فهلویات، لازم است که آن را به شاخه‌هایی تقسیم نمود:

اول، نوعی از فهلویات\_ امروزه بیشتر محققان، منظورشان از فهلویات این نوع از فهلویات است\_ که از شکل اصلی خود (هجایی) تغییر شکل داده و قواعد وزن عروضی را پذیرفت.  
و دوم، فهلویاتی که هیچگاه وزن عروضی را نپذیرفته و تا امروز به صورت هجایی سروده می‌شوند.

### **- فهلویاتی که وزن عروضی را پذیرفتند:**

احمد تفضلی<sup>۱</sup> درباره‌ی این نوع فهلویات می‌نویسد: «با اختیار به اصطلاح عروض عربی برای شعر فارسی و به تأثیر آن، فهلویات به تدریج قواعد کمیت هجاها (اوزان عروضی) را اقتباس کرد که شایع‌ترین آنها بحر هزج بود، هرچند گاهی با تصرفاتی که داشت، برای عروضیان سختگیری چون شمس‌الدین رازی<sup>۲</sup> (المعجم: ۱۶۶-۱۶۷) مایه‌ی رمیدگی بود. از آنجا که در فهلویات هنوز تا اندازه‌ای از قواعد شعری پیش از اسلام پیروی می‌شد، این گونه انحراف‌ها از قواعد معیار عروضی شعر فارسی احساس می‌شد. اما این تصرفات، وقتی اشعار به آواز خوانده می‌شد، چندان محسوس نبود، در حالی که وقتی همین اشعار خوانده می‌شد، عروض‌دان بر فور به معایب وزنی آنها بر طبق قواعد عروض (قواعد مبتنی بر شعر عربی) توجه می‌کرد» (تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۲۱).

این نوع از فهلویات معمولاً در دو بیت یا کمی بیشتر سروده می‌شده است. اشعار (فهلویات) باباطاهر، شیخ صفی‌الدین اردبیلی، محمد مغربی و... در تقسیم‌بندی ماء، در شمار نوع مذکور از فهلویات قرار می‌گیرند. اینک چند نمونه ذکر می‌گردد:

باباطاهر:

گر از زر او نهی دیوانه از گل	به پرچینش کَری وانوشه و ول
گر او بشنشن نهی او دار شمشاد	کر[گر] او رونش کَری آواج بلبل
سرانجامان پشی، بیا بهرزی	یای ته گوروی ماوای ته گل

(ادیب طوسی، ۱۳۳۷: ۲)

gar aẓ zar āw nahī dīwāna aẓ gel / be parčīneš karī wanūše-vo-weī ,  
gar āw bešneš nahī ān dar-e- šemšād / gar āw rūneš karī āwāj-e-  
belbel ,

Saranjāmān beštī beyyā be harzī / yaeī te gūrawī ma'wāy-e- te gel .

ترجمه: اگر دیوان و خانه‌ی گلی‌ات را با زر بسازی و بنفشه و گل را پرچین آن قرار دهی / اگر اطراف آن، درخت شمشاد بکاری، اگر در پیش آن بلبل بگذاری تا بخواند / سرانجام می‌روی و [آنها را] به هرزه به جا می‌گذاری و جای تو گور و مأوایت گل خواهد شد .

شیخ صفی‌الدین اردبیلی:

صَفیم صافیم گنجان تَمایم	بَدل درد زَرَم تن بی دوایم
کس بهستی نبرده ره باوایان	از به نیستی چو مردان خاک پایم

(ادیب طوسی، ۱۳۳۴: ۴۶۱)

safiyem sāfiyem ganjān namāyem/ be del darda žarem tan bē dawāyem.

kas be hastī naberda rah be ūyān /az be nistī čo mardān xāk-e-pāyem .

ترجمه: صفییم، صافییم، گنج ها را می نمایانم، به دل دردمند و به تن بی دوایم / در این هستی کسی ره به آنان نبرده است، من (=از) همچون مردان [حقیقت] در نیستی، به منزله ی خاک پا هستم .

مغربی تبریزی:

ار به دریا رسم دریا ته وینم      ور به صحرا رسم، صحرا ته وینم

بجز توهیج کنجی نی بگیتی      از آن هر یا رسم هر یا ته وینم

(ادیب طوسی، ۱۳۳۵: ۱۲۶)

ar be daryā rasem daryā te wīnem / war be sahrā rasem sahrā te wīnem .

bejow to hüč konjī nī be ālam / azān har yā rasem har yā te wīnem .

ترجمه: اگر به دریا برسم (= بروم) در دریا تو را می بینم، و اگر به صحرا برسم، در صحرا نیز تو را می بینم / بجز تو هیچ کنجی و جایی در گیتی نیست، از آن است که به هر جا می رسم در آنجا تو را می بینم.

### – فلهلویاتی که وزن هجایی دارند:

از آنجایی که در این جستار، پرداختن به این اشعار مورد نظر ما نبوده است، پس تنها از زبان کردی نمونه هایی ذکر می شود:

– کردی (سورانی هشت هجایی):

صیدی اورامی:

شیرین ئه ره بهی تۆم په ی ناره      کاتیت زانا گیرم قاره

پیسه و موسای عه سام شاره      ژیوارم که رد زریباره

(صفی زاده، ۱۳۷۸: ۲۰۰)

širīn ar bay tom pay nāra / kātēt zānā gēram qāra .

pēsaw mūsāy 'asām šāra / žiwrām kard zirē bāra .

ترجمه: ای شیرین، اگر تو را برایم خواستگاری نکنند، بدان چندان خشمگین خواهم شد / که مانند موسی (ع) عصایم را پرت کرده و روستای ژیوار زادگاهت را چون دریاچه ی زریوار خواهم کرد.

– کردی (گورانی ده هجایی):

غلامرضا خان ارکوازی:

داد و کی بهروم و قتم زهروورن      فریادرس توئی نامت مشهورن

هاوار یا علی شیر که‌ردگار      معोजزه‌ی پهریم بکه‌ره وه کار  
 ژه‌گه‌رداب کین به‌رارم وه به‌ر      دادپه‌س ته‌نگی چه‌یدره سه‌فده‌ر  
 ده‌رئ ژه‌ره‌حمه‌ت پهریم بکه‌ر واز      قسه‌مه‌ت و زات دانای بی‌نیاز  
 خه‌یلی چه‌سه‌رته‌من هه‌م گرفتارم      گه‌ردش ده‌وران مه‌ده‌ی ئازارم

(ارکوازی، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

dād wa kī barūm waqtem zarūran / faryād ras tonī nāmet mašhūran .  
 hāwār yā 'alī šēr-e- kerdegār / mojezay parīm bekara wa kār .  
 ža gerdāb kīn barārem wa bar / dād ras-e- tañī haydar-e- safdar .  
 darē ža rahmat parīm bekar wāz / qasamet wa zāt dānāy bē neyāz .  
 xaylē hasratman ham gereftārem / gardeš-e- dāwrān madē āzārem .

ترجمه: به که پناه ببرم، این زمان در اضطراب و دشواری به سر می‌برم. تو فریادرس هستی و نامت مشهور می‌باشد. فریاد یا علی ای شیر کردگار! معجزه‌ای درباره‌ی من به کار بر و مرا از گرداب کینه و قهر خصمان بیرون آور. ای حیدر صفر، تو دادرس زمان درماندگی و دشواری هستی... تو را به ذات خداوند، آن دانای بی‌نیاز، قسم می‌دهم که دری از رحمت به رویم بگشایی، زیرا خیلی گرفتار و حسرت زده‌ام و گردش دوران مرا آزار می‌دهد (همان: ۱۴۷).

### ه) لحن اورامین

هم‌چنان که گفته شد به زبان‌ها و گویش‌های غیر رسمی، فله‌لویات می‌گفتند. یکی از نکاتی که ذهن را از واژه فله‌لوی به زبان کردی و شاخه‌های آن می‌کشاند، نوشته‌ی "شمس قیس رازی" در «المعجم» است که: «... کافه اهل عراق را از عالم و عامی و شریف و وضع به انشا و انشاد ابیات فله‌لوی مشعوف یافتیم و به اصفا و استماع ملحونات آن، مولع دیدیم؛ بل که هیچ لحن لطیف و تألیف شریف از طرق اقوال عربی و اغزال دری و ترانه‌های معجز و دستان‌های مهیج، اعطاف ایشان را نمی‌جنبانید و دل و طبع ایشان را چنان در اهتزاز نمی‌آورد که:

لحن اورامین و بیت پهلوی      زخمه رود و سماع خسروی

(شمس قیس رازی، ۱۳۷۳: ۱۶۲)

ظاهراً منظور شمس قیس از "اورامین"، "اورامین" یا "اورامی" همان گویش اورامی باشد که در منطقه‌ی ("اورامانات" - āwrāmānāt) در غرب کشور بدان تکلم می‌کنند. آنچه از گفته‌های "شمس قیس رازی" و دیگران بر می‌آید این است که "اورامین" نوعی خوانندگی و نوازندگی تلقی می‌شده؛ هم‌چنان که همراه "لحن" آمده است؛ شاعران کُرد زبان برای سرودن شعر، طبع خود را در گویش اورامی می‌آزمودند و رفته رفته این گویش را "گورانی" نامیدند و تا امروز در مناطق کرد نشین به فله‌لویاتی که با لحن خوانده می‌شود "گورانی" و به کسی که این شعرها را با صدای خوش می‌خواند ("گورانی چر" - gūrānī čerr) می‌گویند.



## بخش دوم: گویش گورانی

### الف) کلیات:

گویش گورانی یکی از گویش های زبان کردی است که تا چند دهه ی گذشته، گویش معیار ادبی مناطق کردنشین بود؛ این گویش که بیشتر زبان شناسان آن را «اورامی» نیز خوانده اند، گویش سروده های دینی و آیینی عارفان کرد هم بوده است.

بعضی از زبان شناسان گویش گورانی را در شمار گویش های کردی نیاورده اند و این گویش را همراه با گونه های دیگر از شاخه ی شمال غربی زبان های جدید دانسته اند و بر این باورند که:

«... گروه شمال غربی شامل زبان های کناره ی بحر خزر مانند گیلکی و مازندرانی و طالشی و زبان های "زازا" و "گورانی" (در منطقه کندوله و...) و... همچنین دو زبان که هریک به لهجه های متعدد تقسیم می- شوند یکی کردی که شاید دنباله ی زبان مادی باستان باشد ... و دیگری زبان بلوچی که دارای ادبیات شفاهی گرانبهای است» (خانلری، ۱۳۶۱: ۷۵).

با وجود این، بیشتر محققان این گویش را شاخه ای از زبان کردی دانسته اند؛ رشید یاسمی<sup>۱</sup> زبان کردان را به چهار گویش: گوران، کرمانج، لر و کلهر تقسیم می کند (رشید یاسمی: ۱۳۶). «مراد اورنگ» نیز در «فرهنگ کردی» شاخه های زبان کردی را به صورت: سورانی، هورامی، بادینانی، لری و بختیاری و ... معرفی کرده است. (اورنگ: ۵) «صدیق صفی زاده» در «فرهنگ ماد» می نویسد:

«گویش گورانی یا اورامی که مورخین و نویسندگان قدیم آنرا پهلوی و آثار منظومش را فهلویات نام برده اند، از گویش های کهن زبان کردی به شمار می رود» (صفی زاده، ۱۳۶۱: ۲۷).

با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می رسد گویش اورامی (گورانی) یکی از گویش های زبان کردی است که آثار منظوم زیادی از آن بجای مانده است.

### ب) سیر تحول گویش گورانی (اورامی)

گویش اورامی به دلیل وجود فعل های دشوار و کلماتی نزدیک به صورت اوستایی، سرودن شعر را برای کسانی که خود اورامی زبان نبودند، دشوار می ساخت؛ این شاعران که به گویش های لکی، کلهری، فیلی، جافی و... تکلم می کردند، برای سرودن "واته" یا شعر - هنگامی که توانایی استفاده از فعل و یا اسمی دشوار را در خود نمی دیدند - معادل آن را در گویش خود به کار می بردند.

به نظر می رسد آن دسته از شعرهایی که توسط شاعران اورامی زبان سروده شده است را "اورامی" و شعر آن دسته از شاعرانی را که به گویشی دیگر تکلم می کرده اند، ولی به اورامی شعر می سرودند، "گورانی" نامیده باشند.<sup>۱</sup>

<sup>۱</sup> - هم چنان که مردم اورامانات خود را اورامی یا هورامی می نامند و لفظ گورانی را به کار نمی برند.

به عنوان مثال مصدر "رفتن" در گویش اورامی "لوان" -lwāyn- و در لکی و کلهری "چین" -čīyen- است؛ در این شعر اورامی:

نیساته بلوو تو پهری گیلان      ته‌رک که‌ره ماوای شیخان و سیروان

(تبریزی کردی، ۱۳۸۱: ۶۲)

īsāta belo to parī gīlān , tark kara mawāy šeyxān-o – sīrwān

ترجمه: اکنون به طرف سرزمین گیلان برو و ماوای شیخان و سیروان را ترک کن.

و در این شعر گورانی:

مه‌چۆ وه ماوای کوردان پایین      حه‌ق حه‌قداران مسانۆ یه‌قین

(خان الماس، ۱۳۷۶: ۶۰)

mačū wa mawāy kurdān-e- pāīn ,haq-e-haqdārān masānū yaqīn

ترجمه: به سمت سرزمین کردان پایین دست می‌رود و یقیناً حق مظلومان و حقداران را می‌ستاند.

در شعر اول (بلۆ -belo) در معنای "برو" و در شعر دوم - که گورانی بود- ("مچۆ" -mačū)- در

معنای "می‌رود" به کار رفته‌است.

**ج) گویش معیار ادبی کردان**

از آنجایی که گویش گورانی، گویش سروده‌های مذهبی و عرفانی مردم کرد بوده است، شاعران عارف که متون خود را منظوم می‌ساخته‌اند، به این گویش شعر می‌سرودند. چندی نگذشت که این گویش، گویش ادبی و معیار مناطق کرد نشین قرار گرفت، و اگر کسی شاعر بود و به این گویش شعر نمی‌سرود، او را صاحب فضل نمی‌شناختند.

شاعرانی چون: شاه خوشین<sup>۱</sup>، بابا بزرگ، فاطمه لره، ملا پریشان، شاه محمد بیگ (محمد زرده)، خان آتش خان الماس، ثرکه میر، نجف و... که در مناطق لک نشین زندگی می‌کرده‌اند و کسانی چون: غلام رضا آرکوازی، شاکه، خان منصور، سید یعقوب ماهیدشتی، سید صالح ماهیدشتی و... که کلهر بودند، همگی به گویش گورانی شعر می‌سرودند. البته بسامد لغات گویشی شاعران در آثارشان چشمگیر است؛ چنان که در دیوان "خان الماس" کلمات لکی و در دیوان "غلام رضا آرکوازی" کلمات کلهری بیشتری به چشم می‌خورد.

برای نمونه چند سروده از این شاعران را می‌آوریم و سپس کلمات استفاده شده در گویش معیار و گویش تکلم شاعر را بررسی می‌کنیم:

<sup>۱</sup> - شاه خوشین ملقب به «مبارک شاه» در قرن پنجم هجری در «بلوران» از توابع کوه‌دشت امروزی دیده به جهان گشود. از جمله یاران وی: کاکا ردا، خداداد، پیر شهریار، احمد بژنده، ماما جلاله، بابا بزرگ، خوشلیدن، بابا طاهر، غس‌لیدن، فاطمه لره و... بوده‌اند (برای آشنایی بیشتر رک: ادکائی، پرویز، ۱۳۷۵: ۱۲۵-۱۴۴).

۱- فاطمه لَرَه<sup>۱</sup> سروده است:

هر کهس تو دارو گیان پهرئ چیشه

گیان پهرئ چیشه<sup>۲</sup>

بی تو گیان و زیل همه میشه ریشه

وہ نامت قهسه م درونت ئیشه

(تبریزی کردی، ۱۳۸۰: ۲۳)

giān parī čīšan , har kas to dārū giān parī čīšan  
wa nāmet qasam darūnet īšan, bē to giān-o-zēl hamīša rīšan

ترجمه: هر کس که تو را دارد جان به چه کارش می آید، به نام خودت قسم که درونی خسته داری، بی توجان و قلب همیشه زخمی و آزرده است.

- پهرئ چیشه به معنای (برای چیست) معادل آن در گویش لکی "ئهرا چیه" -arrā čya- و در لری "سی چنه" -sē čēna- است.

- زیل (دل، درون) که معادل آن در لکی و سایر شاخه های کردی "دل" -deł- است.

۲- "خان الماس"<sup>۳</sup> سروده است:

هر کهس مواچو حهقیقهت حهفن مواچن وه پیش عاسی و ئهحمه قهن

(خان الماس، همان: ۶۷)

har kas mawāčū haqīqat haqan, mawāčen wa pīš 'āsī-yo- ahmaqan .

ترجمه: هر کس که دم از حق می زند و می گوید حقیقت حق است، او را عاصی و احمق می دانند.

مواچو(می گوید) در لکی "موش" -mūše- و مواچن (می گویند) "موشن" -mūšen- است.

وه پیش (بهش، به او) در لکی معادل آن "وه بنه" -va benē- است .

۳- "سید فرضی"<sup>۴</sup> سروده است:

وریز دووکانت واکهر ئه ی عه تار وه لهفز شیرین بیو وه گوفتار

(شاه ابراهیمی، ۱۳۷۴: ۹۸)

warēz dokānet wā kar ey 'atār , wa lafze šīrīn bayū wa goftār .

<sup>۱</sup> - نام او را "فاطمه لَرَه" یا "فاطمه لَرَه" هم ثبت کرده اند، بر اساس نسخه "دوره شاه خوشین" فاطمه لَرَه، محبوب باباطاهر و اصلیت او از طایفه "بیره شاهی" گوران کرمانشاهان بوده است

<sup>۲</sup> - در سروده های کردی رسم بر این بوده است که در بیت اول، مصراع نخستین به صورت نیم مصراع می آمده و در مصراع بعدی به جهت تاکید، قافیه و یا نیم مصراع اول تکرار می شده است

<sup>۳</sup> - الماس بیگ معروف به خان الماس از عرفای نامی کرد در قرن یازدهم و اوایل قرن دوازدهم بوده که در نور آباد لرستان می زیسته است. از وی سروده هایی به گویش گورانی به جای مانده است

<sup>۴</sup> - سید فرضی از عرفای کرد و هم عصر نادر شاه افشار بوده است. وی در روستای قزوینه - از توابع کنگاور- به ارشاد پیروان خود می پرداخته است . شایان ذکر است که لهجه ی روستای قزوینه گویشی مابین لکی و کلهری است .

ترجمه: ای عطار حقیقت شناس برخیز و دکانت را باز کن و با زبانی شکرین و شیرین با من سخن بگو.

وریز(بلند شو، برخیز) در گویش شاعر "هَلس" -hales- یا "هَزِگَر" -hezger-.  
 بیو (بیا) در گویش شاعر "باو" -baw-.

۴- "سید صالح ماهیدشتی"<sup>۱</sup> - سروده است:

ئاما وه سه‌رم، ئاما وه سه‌رم      هم له نۆ شووری ئاما و سه‌رم

(ماهیدشتی، ۱۳۶۸: ۵۹)

āmā wa sarem , ham la nū šūrī āmā wa sarem

ترجمه: به سرم افتاد، دوباره شوری به سرم افتاد.

ئاما (آمد): معادل آن در گویش کلهری کرمانشاهی "هات" -hāt- است.

... با توجه به آنچه گفته شد، گویش گورانی، گویش معیار ادبی مردمان کرد زبان بوده است. در مناطق کردنشین بخصوص حوزه‌ی جنوبی آن، اشعار به گویش گورانی سروده می‌شده‌است. دلایلی چون: سنن ادبی، معیار فضل بودن گورانی‌دانی، سروده شدن کتب دینی و مذهبی عرفای کرد در این گویش و... سبب شده بود تا شاعران برای سرودن اشعار خود، این گویش را انتخاب نمایند. گویش گورانی نیز در طی سالیان، دچار تغییر و تحول شده است؛ زیرا شاعرانی که گویش اصلی آن‌ها، گویش اورامی (گورانی) نبود، در پاره‌ای از موارد، در سروده‌هایشان، از واژگان گویش خود سود می‌جستند و این سبب شد تا این گویش، از شکل نخستین خود فاصله گیرد.

گویش گورانی تا قرن گذشته، به عنوان گویش معیار ادبی، مورد توجه بود؛ اما پس از آن که رسم الخط -کردی تنظیم شد و گویش سورانی جنبه‌ی رسمی و آموزشی یافت، شاعران دیگر مناطق نیز بیشتر به گویش محلی خود شعر می‌سرایند. امروزه شاعران مناطق حوزه‌ی جنوبی، در کنار گویش گورانی، به کلهری، لکی و فیلی نیز شعر می‌سرایند.

---

<sup>۱</sup> - سید محمد صالح ماهیدشتی از عرفا و فقرای نعمت‌اللهی کرمانشاه در قرن چهارده هجری است. از وی اشعاری در رموز عرفان، پند و اندرز به گویش گورانی باقی مانده است

**منابع:**

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۵) **دستور تاریخی زبان فارسی**، تهران: انتشارات سمت.
- ادیب طوسی، محمد امین (۱۳۳۴) **فهلویات زبان آذری در قرن هشتم و نهم**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۳۵: ۴۶۰ - ۴۸۲.
- ادیب طوسی، محمد امین (۱۳۳۵) **فهلویات مغربی تبریزی**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۱۲۱: ۳۷-۱۳۷.
- ادیب طوسی، محمد امین (۱۳۳۷) **فهلویات لری**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شماره ۴۴: ۱-۱۶.
- اذکائی، پرویز (۱۳۷۵) **تاریخچه فهلوی، باباطاهر نامه**، تهران: توس.
- اذکائی، پرویز (۱۳۷۵) **تکمله و تعلیق بر گفتار مینورسکی، باباطاهر نامه**، تهران: توس.
- ارکوازی، غلامرضا خان (۱۳۸۶) **دیوان اشعار**، ایلام: رامن، چاپ دوم
- اورنگ، مراد (۱۳۵۰) **سروده های بابا طاهر همدانی**، تهران: پرچم.
- اورنگ، مراد (۱۳۴۸) **فرهنگ کردی**، تهران .
- ایزدپناه، حمید (۱۳۶۷) **فرهنگ لکی**، تهران: موسسه فرهنگی جهانگیری .
- باباطاهر همدانی (۱۳۴۷) **دیوان اشعار**، تهران: ابن سینا، چاپ چهارم
- براون، ادوارد (۱۳۶۱) **تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)**، تهران: انتشارات مروارید، چاپ سوم .
- بهار، محمدتقی (۱۳۵۱) **فهلویات**، تهران، فرانکلین.
- تبریزی کندی (۱۳۸۰) **دوره شاه خوشین لرستانی**، کرمانشاه.
- تبریزی کندی (۱۳۸۱) **سرانجام (شیخ صقیله)**، کرمانشاه.
- تفضلی، احمد (۱۳۸۵) **فهلویات**، نامه‌ی فرهنگستان، دوره‌ی هشتم، شماره‌ی اول: ۱۱۹-۱۳۰.
- حسینی، سید محمد (۱۳۸۲) **دیوان گوره**، کرمانشاه: باغ نی .
- خان الماس لرستانی (۱۳۷۶) **دیوان اشعار**، کرمانشاه .
- خانلری، پرویز ناتل (۱۳۵۲) **تاریخ زبان فارسی**، بنیاد فرهنگ ایران .
- خانلری، پرویز ناتل (۱۳۶۱) **زبان شناسی و زبان فارسی**، توس، چاپ چهارم .
- خانلری، پرویز ناتل (۱۳۴۵) **وزن شعر فارسی**، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ .
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) **لغت نامه**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران .

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

- رشید یاسمی، غلامرضا، گرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او، تهران: ابن سینا، چاپ سوم.
- رودیگر، اشمیت (۳-۱۳۸۲) راهنمای زبان‌های ایرانی، تهران: ققنوس.
- شاه ابراهیمی، سید امرالله (۱۳۷۴) دیوان شیخ امیر، کرمانشاه، تیموریان.
- شمس الدین محمد بن قیس رازی (۱۳۷۳) المعجم فی معاییر اشعار العجم، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۶۳) سیر رباعی در شعر فارسی (به ضمیمه اجمالی در باب فهلوی)، تهران: انتشارات آشتیانی.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۵۲) تاریخ ادبیات در ایران، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- صفی زاده بوره‌کهی، صدیق (۱۳۷۸) تاریخ کرد و کردستان، تهران: نشر آتیه.
- صفی زاده بوره‌کهی، صدیق (۱۳۶۱) فرهنگ ماد (کردی به فارسی)، تهران: موسسه مطبوعاتی عطائی.
- عسگری عالم، علیمردان (۱۳۸۲) فهلویات (پهلویانه) یا تک بیت‌های کهن سور و سوگ به زبان لکی، خرم آباد: افلاک.
- کوهی کرمانی (۱۳۷۹) ترانه‌های محلی ایران، تهران: نشر پارسا.
- ماهیدشتی، سید محمد صالح (۱۳۶۸) کنزالعرفان (دیوان اشعار)، به سعی و اهتمام محمد علی سلطانی، تهران.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۰۷) شرح حال بابا طاهر عارف و شاعر ایرانی، ترجمه نصرت الله کاسمی، ارمغان، سال نهم، شماره دهم.
- مینوی، مجتبی (۱۳۳۵) از خزاین ترکیه، مجله‌ی دانشکده ادبیات تهران، سال چهارم، شماره دوم.
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰) وزن فهلویات کمی است نه هجایی، حرفهای تازه در ادب فارسی، اهواز: انتشارات جهاد دانشگاهی اهواز.
- یزدان پناه، مجید (۱۳۸۴) تصحیح رستم و زنون الماس خان کندوله‌ای (و مقابله با شاهنامه فردوسی)، کرمانشاه: چشمه و هنر.

## ملاپریشان، مست باده‌ی بی‌غش خمخانه‌ی دیرین

دکتر علی گراوند \*

### چکیده:

«ملاپریشان» شاعر و عارفی لک‌زبان است که در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم می‌زیسته است. ملاپریشان شیعه مذهب و پیرو فرقه‌ی حروفیه (نقطویه) بوده است و از پیروان فضل الله استرآبادی (۷۴۰-۷۹۶) مؤسس فرقه‌ی حروفیه بوده که مشرب عرفانی داشته و از اهل حق و پیرو آیین یارسان بوده است. ملاپریشان به گویش لکی که از شعبات زبان کُردی است، شعر سروده و مشرب عرفانی و اعتقادات او از لابلای اشعارش به وضوح پیداست و «ساقی‌نامه»‌ی او که آوازه‌ای درخور یافته است که به ساقی - نامه‌های شاعران بزرگی چون «حافظ» و «رضی‌الدین آرتیمانی» پهلوی می‌زند، به خوبی بیانگر مشرب عرفانی و علو مراتب سیر و سلوک وی است. دیوان ملاپریشان از دو بخش تشکیل شده است؛ بخش نخست شامل «پریشان‌نامه» که از بیست و شش بند در قالب مثنوی تشکیل شده است که در هر بند از موضوعی خاص سخن گفته است و بخش دوم آن شامل اندرزها، ستایش‌ها، نیایش‌ها و طلب آمرزش ملا از درگاه حق است. این بخش نیز غالباً در قالب مثنوی است و در تمام اشعار ملا وجهه‌ی دینی، مذهبی و عرفانی وی نمودار است.

واژه‌های کلیدی: ملاپریشان، شاعر، عارف، لک

### مقدمه

آب و خاک این مرز و بوم در دامن خود بزرگان بی‌شماری را پرورده است که حصار فراموشی بر اثر مرور زمان بسیاری از آنان را فرا گرفته است. معرفی و شناساندن این بزرگان چه در سطح جهانی و چه در سطح کشوری و منطقه‌ای وظیفه‌ای همگانی است و بر هر فرد دوستدار فرهنگی لازم و واجب است که به سهم خود جهت معرفی آنها تلاش نماید؛ اما نکته‌ای که قبل از هر چیز باید بدان توجه نمود این است که فرهنگ و تمدن ایرانی با جلوه‌های گوناگون آن منحصر به بزرگان ادب فارسی نیست؛ بلکه فرهنگ‌ها و زبان‌های بومی و محلی در کنار فرهنگ و ادب فارسی سهم و نقش بسزایی داشته‌اند. یکی از این فرهنگ‌ها و زبان‌های بومی و محلی، زبان و فرهنگ کردی است که از شاخه‌های تناور و پر بار زبان و فرهنگ ایرانی بر رسته و برآمده است؛ البته باید توجه داشت که در این‌جا منظور از زبان کردی، آن زبان مادر و تنه‌ای است که گویش‌های مختلفی چون شاخه‌های مختلف کردی امروزی در جای جای ایران و سایر کشورها بر آن روییده و بالیده‌اند و «گویش لکی» نیز از آن منشعب شده است؛ حتی بعضی برآنند که زبان «لری» نیز از نوادگان آن است که این مسأله نیاز به تحقیقات بیشتر دارد.

این مجموعه نیز با روی کردی بومی و محلی و با هدف معرفی و شناخت زبان و ادبیات کردی برگزار شده است و پرداختن به زبان و ادبیات لکی به عنوان هم‌ریشه‌ی بلافصل زبان کردی نیز جا دارد کاویده شود و گوشه‌ها و زوایای تاریک و مبهم آن بررسی گردد و بزرگان آن معرفی و شناسانده شود. در این راستا این نوشتار در نظر دارد به معرفی «ملاپریشان» یکی از چهره‌های برجسته‌ی زبان و ادبیات لکی بپردازد.

### زندگی و نام و نسب "ملاپریشان"

از نام، نسب، زادگاه، مدفن، فرزندان و نحوه‌ی زندگی ملاپریشان اطلاع چندانی در دست نیست. فقط «مرحوم اسفندیار غضنفری» جامع دیوان ملا پریشان<sup>۱</sup> در خاتمه‌ی دیوان ملاپریشان ضمن آوردن یک قطعه از اشعار وی اظهار می‌دارد که در این شعر که از یک دست‌نوشته به دستش رسیده، نویسنده در آن نام ملاپریشان را «محمود» دانسته است که معلوم نیست که این دست‌نوشته متعلق به چه کسی و چه زمانی است و آیا سندیت و اعتبار علمی دارد یا نه؟ بعضی از سایت‌ها و وبلاگ‌های اینترنتی هم گاه کنیه‌ی او را «ابوالقاسم» نوشته‌اند: (رک. <http://dinevar.blogfa.com> یا [www.cgie.org.ir](http://www.cgie.org.ir)) به هر صورت در احوال و زندگی ملاپریشان جز این نمی‌توان گفت که وی را «ملا پریشان» می‌گفته‌اند و در شعر «پریشان» تخلص می‌کرده است و از علمای نیمه دوم قرن هشتم و احياناً اوایل قرن نهم بوده

---

<sup>۱</sup> «مرحوم اسفندیار غضنفری» دیوان ملاپریشان را جمع و چاپ نموده و مقدمه‌ای بر آن نوشته است که در این مقاله بسیار از آن سود برده شده است و هر جا از مرحوم غضنفری اسمی به میان آمده است، منبع سخن همان مقدمه است.



است. این هم از آنجا استنباط می‌شود که خود ملاپیشان در مطاوی اشعارش اظهار می‌دارد که با «شیخ رجب بن محمد حافظ بُرسی» شارح کتاب «مشارق‌الانوار و مشرق‌الاذکار» معاصر بوده و با وی همکاری و مباحثه‌ی علمی داشته است که خود را نیز بر وی ترجیح می‌دهد و مدعی است که این شیخ رجب برسی فقط در یک رشته تبخّر داشته است و در بند بیست و سوم «پیشانی‌نامه» که در مورد «عجز ملا رجب برسی» است، می‌گوید:

وه نهو گشت قورسی، شیخ ره‌جعب بورسی      له وه‌حدمت حه‌رفی نهو له من پرسى

په‌نجاه سال ته‌ریق خدمه‌تم گوزاشت      غه‌یر ژه یه‌ک رشته جورپوزه نه‌داشت

و ته‌رسه سوله‌م و سلم ته‌رسی      یه‌سه ماهیه‌ت شیخ ره‌جعب بورسى

(دیوان، بخش اول: ۲-۵۱)

از این اشعار برمی‌آید که «شیخ رجب» برسی شخص بزرگ و دارای آوازه‌ای بزرگ بوده است و با همه‌ی بزرگی فقط در یک رشته و زمینه‌ی علمی تبخّر داشته است و ملاپیشان از او جامع‌الاطراف‌تر بوده و شیخ رجب سوالاتش را در زمینه‌ی توحید از ملا می‌پرسیده است.

چنان‌که مرحوم غضنفری در مقدمه‌ی دیوان «ملاپیشان» آورده است و هم‌چنین با توجه به آنچه در «دایره‌المعارف بزرگ اسلامی» آمده است، کتاب مشارق‌الانوار و مشرق‌الاذکار در سال ۸۰۱ هجری کتابت شده است. با توجه به همین تاریخ می‌توان گفت که «ملاپیشان» در اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم می‌زیسته است تا بتواند معاصر با «شیخ رجب برسی» باشد («دایره‌المعارف بزرگ اسلامی، ذیل بُرسی»). «علامه تهرانی» در جلد نهم «الذریعه الی تصانیف الشیعه»، صفحه‌ی ۱۵۸ می‌نویسد: «کان تملیذ الشیخ رجب البرسى ومن شعراء القرن التاسع، توجد دیوانه بالکردية فى اکثر من الف بیت و فيه معراج نامه» (علامه تهرانی، ۱۳۷۳: ۱۵۸).

### زادگاه ملاپیشان:

مرحوم «اسفندیار غضنفری» زادگاه «ملاپیشان» را «دلفان» - شهرستان نورآباد لرستان کنونی - می‌داند و باز بنابر یک دست‌نوشته که به دست مرحوم غضنفری رسیده است، وی را از طایفه «غیاثوند» واقع در بین سلسله و دلفان می‌داند و معتقد است، از مطاوی اشعارش برمی‌آید که اهل دلفان بوده است؛ البته این دو قول با هم منافاتی ندارند؛ اما باز هم مرحوم غضنفری سندی ارائه نمی‌دهد و در ادامه با استناد به بیت زیر وی را «لُر» می‌داند. البته قطعاً منظور از لُر، اهل لرستان بودن است، نه این که به گویش لُری صحبت می‌کرده و یا شعر می‌سروده است:

ژە ئەلوار کوه حەق پێدا مەووو یا مەن فی الجبال خەزائنه هوو

(مقدمه‌ی دیوان: چ)

آقای غضنفری در ادامه اضافه می‌کند که "آقای زیباجویی" در مقدمه‌ی چاپ مغلوطنی که از دیوان "ملاپریشان" ارائه داده است، ملاپریشان را «دینوری» تصور کرده است و اظهار می‌دارد، آقای "زیباجویی" برای ادعای خود دلیل روشنی ارائه ننموده است (ملاپریشان، مقدمه: چ).

در بعضی از سایت‌ها وبلاگ‌ها نیز با آب و تاب از دینوری بودن ملا دفاع شده است و مطالب بسیاری در این زمینه نیز نوشته‌اند (http://dinevar.blogfa.com یا www.xoshawisty.mihanblog.com).<sup>۱</sup>

باید گفت که نه مرحوم "غضنفری" و نه آقای "زیباجویی" و نه هیچ منبع دیگری دلیل متقنی برای زادگاه ملاپریشان ارائه ننموده‌اند و عموماً مبتنی بر تعصب هستند؛ بنابراین همین قدر می‌توان گفت که ملاپریشان به گویش لکی سخن می‌گفته است و اشعارش به «گویش کرمانجی» است که در مناطق جنوبی کردستان، ایلام، کرمانشاه و قسمت‌های لک‌نشین لرستان و همدان به آن شعر می‌سرایند؛ یعنی گویشی است که همانند یک گویش معیار در بین گویشوران مختلف این مناطق به کار می‌رود و در واقع هر لک‌زبانی که بخواهد شعر بگوید، به این گویش شعر می‌سراید.

از فحوای کلام ملاپریشان برمی‌آید که لهجه و زبان اصلی او «لکی» بوده است. آن هم گویش لکی خاص مناطق سلسله، دلفان و طرهان، نه کُرد کرمانشان بوده و نه کُرد کردستان و نه ایلام؛ زیرا بیشتر از کلماتی استفاده کرده است که در بین لک‌ها رایج است و از واژه‌هایی که توسط کُردهای مناطق مختلف به طور اختصاصی استفاده می‌شود، استفاده نکرده است.

به طور خلاصه می‌توان گفت که ملاپریشان لک زبان بوده است و زادگاه او به گستردگی تمام مناطقی است که لک زبان‌ها در آن مناطق به سر می‌برند.

### مذهب ملاپریشان

همان‌گونه که از اشعار ملاپریشان برمی‌آید و با توجه به تأویلاتی که از حروف و کلمات نموده است، معلوم می‌شود که از پیروان فرقه‌ی حروفیه (نقطویه) می‌باشد. مرحوم غضنفری نیز در مقدمه‌ی دیوان ملاپریشان به این امر اشاره کرده است و در این زمینه بسط مقال داده است.

فرقه‌ی حروفیه را مردی به نام «فضل... نصیحی (نعیمی یا تمیمی) استرآبادی» (۷۴۰-۷۹۶) تأسیس کرد. این فرد به علت سخت‌گیری در مراعات مسائل شرعی به «فضل حلال‌خور» معروف بوده است.

<sup>۱</sup> فتحعلی حیدری زیبا جویی، دیوان ملا پریشان موسوم به پریشان نامه را در مرداد ماه ۱۳۳۵ در چاپخانه‌ی محمدی کرمانشاه به چاپ رسانده است.

این شیخ فضل... به لرستان نیز آمده و بنابر آن چه مرحوم غضنفری اظهار داشته است، در «باغ صوفیان بروجرد» اقامت داشته و به نشر عقاید خود می پرداخته و در این منطقه به طور اخص و بعداً هم در تمام مناطق لرستان به طور اعم پیروانی داشته است (صفا، ۱۳۶۴: ۶۶-۶۱).

این فرقه با تأویلات خاصی که از حروف و کلمات می نمایند، به اثبات عقاید و تعالیم خود می پردازد که حاکی از یک بینش و مشرب کاملاً ذوقی است و حروف را بنا بر عقاید از پیش تعیین شده‌ی خود تأویل و تفسیر می کنند. هرچند بعضی از این تأویلات جای تأمل دارند و بیانگر حالتی از تقدس نیز هستند. مثلاً در دیوان ملاپریشان در مورد سبع المثنائی و تفسیر آن چنین آمده است:

چهدمو مهر تهبه هات ژه ئاسمان	یه کتایی موخته س زات حق بزآن
سبع مه سانی و مه عناش دوان	سبعولمه سانی چه مد چارده تن زان
بیست و هشت حرووف وه همر دوان وه یهک	چارده معلومهن بی رهیب و بی شهک
«ماسوی الله» گشت مونده رهج بیهن	کام مه تلهب ژه بیست و هشت حهرف نیهن
موفره دات ویهرد موره کعب وه جا	تهر کیب پهی چه کرد وه لام ئه لف لا
لام قه لب ئه لف، ئه لف قه لب لام	ئه گهر دهر یافتی قابلی ئیلهام
بهینه ئی ئه لف نام عه لییهن	ژه لام دو موشته ق نام نه بیهن
ئه لف ئولوه هیئت لی شان کهرد مرفووع	تا که خود مه عناش پهرید بوو مه تبووع

(دیوان: ۵-۴)

در واقع باید دانست که ملاپریشان «شیعه‌ی اثنی عشری» بوده است و این مطلب علاوه بر این که وی ساکن لرستان بوده و مردم این خطه به حب آل علی (ع) شهره بوده و هستند به داشتن مذهب تشیع در طول تاریخ معروف بوده است، از جای جای دیوان ملا نیز مستفاد می گردد. از مرثیه‌ای که در سوگ سالار شهیدان گفته است، نیز این نکته به خوبی استنباط می شود. به عنوان مثال می توان شعر مذکور در بالا را ارائه نمود که سبع المثنائی را حمد چهارده تن (چهارده معصوم) می داند. همچنین با نگاهی گذرا به عناوین اشعار ملاپریشان که در یکی دو صفحه‌ی آینده و در مبحث بعدی خواهد آمد، این مطلب به خوبی استنباط خواهد شد.

### شاعری ملاپریشان:

از ملاپریشان اشعار و دست نوشته‌های بسیاری بر جای مانده است. مرحوم غضنفری در مقدمه‌ی دیوان ملاپریشان آورده است: «کمتر گوینده‌ای می توان یافت که تا این اندازه نسخه‌های دست نویسش بین مردم پراکنده و موجود باشد» (مقدمه‌ی دیوان، صفحه ح). دیوان ملاپریشان به تصحیح مرحوم غضنفری از دو بخش تشکیل شده است.

**بخش اول** شامل «پرشان‌نامه» که ظاهراً در بیست و شش بند سروده شده است<sup>۱</sup> و در هر بند از موضوعی به ترتیب زیر سخن به میان آورده است:

بند اول: آغاز کتاب، بند دوم: نبوت و ولایت، بند سوم: در شناخت خدایا، بند چهارم: چهارده معصوم(ع)، بند پنجم: در بیان مقام انسان، بند ششم: صفات پسندیده، بند هفتم: معراج نبی اکرم(ص)، بند هشتم: شیربرنج، بند نهم: خودستایی، بند دهم: قدیم بالذات، بند یازدهم: غدیر خم، بند دوازدهم: وصیت رسول اکرم(ص) به امیرالمؤمنین(ع)، بند سیزدهم: ذوالفقار علی(ع)، بند چهاردهم: پیامبر گرامی(ص)، بند پانزدهم: ایاک نستعین یا قاطر خرین، بند شانزدهم: در شأن پیامبر اسلام(ص) و اشاره به واقعه‌ی جان‌سوز کربلا، بند هفدهم: گفتگوی عقل و هوش، بند هیجدهم: محمد(ص)، جبرئیل(ع)، علی(ع)، بند نوزدهم: در نکوهش مسکرات و اشاره به اشراق انسان در مقام فضل و رد فلسفه‌ی اشراقیت فرضی، بند بیستم: مرموزات ملا، بند بیست‌ویکم: ولادت امام علی(ع)، بند بیست‌ودوم: عنوان این بند از قلم افتاده است؛ اما به نظر می‌رسد، در مورد شعر و شاعری باشد، بند بیست‌وسوم: عجز ملا رجب، بند بیست‌وچهارم: در رد صوفیه‌ی منکر نماز و سکران، بند بیست‌وپنجم: نام این بند هم نیامده است، بند بیست‌وششم: مباحثه‌ی ملا با شیخ اشعری... .

**بخش دوم** شامل اندرزها، ستایش‌ها، نیایش‌ها و طلب آموزش ملا از درگاه حق است که شامل قطعات ذیل می‌باشد: اندرزها، یادی از سردار کربلا حسین(ع)، رو رو (مرثیه امام حسین)، ساقی‌نامه، در اثبات صفات باری تعالی، در صفات ذات اقدس الهی خداوند(نیایش)، اعتراف به گناهان و استرحام، گناه(نیایش و زاری)، نیایش، الها (طلب آموزش)، یا علی(ع)، ابراهیم(ع) (پیرامون زندگی آن حضرت)، اهریمن(در مورد شیطان و تمرد و اغوای او)، بخشایش (طلب آموزش) و خدایا (طلب آموزش). تمام این اشعار در قالب مثنوی و به وزن هجایی سروده شده‌اند. در شعر هجایی لکی هر مصراع از ده هجا تشکیل شده است و هر مصراع به دو لخت پنج هجایی تقسیم می‌شود و در بین دو لخت یک مکث وجود دارد. چیزی شبیه به اوزان دوری در زبان فارسی. همچنین در این وزن فرقی بین هجاهای کوتاه، بلند و کشیده نیز وجود ندارد.

نکته‌ی دیگری که وجو دارد این است که بخش نخست دیوان یک مثنوی منسجم است و احتمالاً به همین ترتیبی که آمده، سروده شده است؛ اما بخش دوم دیوان معلوم نیست که بر چه اساسی مرتب شده است و آیا اشعار با قبل و بعد خود ارتباطی دارند یا نه؟ و این ترتیب از شاعر است یا مصحح محترم آنها را به این شکل مرتب کرده است.

<sup>۱</sup> - نسخه‌ی دیوان ملاپرشان که در اختیار نگارنده بود دارای چهار صفحه‌ی سفید است که در آخر پریشان‌نامه واقع شده است و بدین خاطر به طور قطع نمی‌توان تعداد دقیقی بندهای دیوان ملاپرشان را مشخص نمود.

آنچه در نگاه اول به دیوان ملاپیشان جلب توجه می‌کند، استفاده‌ی بسیار ملاپیشان از آیات و احادیث و روایات است که به صورت تلمیح، تضمین، اقتباس و غیره در اشعار او آمده‌اند و ملاپیشان از آنها بهره‌های فراوان برده است تا آنجا که کمتر صفحه‌ای از دیوان است که در آن به چند آیه یا روایت اشاره نشده باشد و در بعضی موارد شعر او را تا حد «ملمعی» به زبان‌های لکی و عربی پیش می‌برد. این امر حاکی از آشنایی و غور ملاپیشان در بحر معارف قرآنی و اسلامی است و دایره‌ی آگاهی ملاپیشان را از آیات و روایات و معارف اسلامی نشان می‌دهد.

باید اضافه کرد که ملاپیشان با رموز و دقایق شعر و شاعری نیز آشنا بوده است و شاعری واقعی را موشکافی و مطلب‌گویی می‌داند، نه موزون کردن حروف برای خوشنودی دیگران. به همین خاطر در بند بیست و دوم که در مورد شاعری است، نظریه‌ی شعری خود را این‌گونه بیان می‌کند:

حرف مه‌وزوون که‌رده‌ن کج سهرافیه      شاعیری مه‌عناش مووشکافیه  
مه‌نوزورم ژه شیعر مه‌تله‌ب‌گووییه      نه خوشنودی خه‌لق، نه دلجووییه  
(دیوان: ۵۰-۴۹)

ملاپیشان در شاعری و نویسندگی سادگی را می‌پسندیده است، چنان‌که می‌گوید:

وه ئیراد گرت‌هن وه سیغه سازی      تهر‌خینه دهر ته‌سل تهر‌خوینه بی

(دیوان، بخش اول، ص ۵۰)

اما دلیل بر اطلاع وی از رموز شعر و شاعری اشعار اوست که در بعضی از بخش‌های آن به اصطلاحات فنی علم بلاغت و شعر اشاره می‌کند؛ مثلاً می‌گوید:

نه چوون شو‌عرا‌ی ئیغراق‌په‌ردازی      په‌ی دلجوویی خه‌لق زه‌مانه سازی  
نسبه‌ت مه‌ده‌ری مه‌خلووق وه خودا      له موشه‌به به موشه‌به ته‌قوا

(دیوان: ۵۰)

که اشاره به این اصل در دانش بیان دارد که در تشبیه مشبّه‌به باید در وجه اعرف، اجلی و اقوا از مشبّه باشد. گذشته از این، اطلاع ملاپیشان از جریانات رسمی شعر فارسی در زمان شاعر است که یکی از این جریان‌ها «ساقی‌نامه‌سرایی» است که آغازگر آن نظامی در قرن ششم بوده است و بعداً در قرون هفت و هشت و بعد از آن رونق می‌گیرد و شاعران به تقلید از نظامی به نظم ساقی‌نامه می‌پردازند. ساقی‌نامه در عصر صفوی رواج فراوانی می‌یابد و «ملا عبدالنبی فخرالزمانی» در این دوره «تذکره‌ی میخانه» را در شرح حال شاعران ساقی‌نامه سرا می‌نویسد (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۸۱). ملاپیشان هم از این جریان برکنار نمانده و ساقی‌نامه‌ای سروده است که با بهترین ساقی‌نامه‌های ادب فارسی پهلوی می‌زند. از این به بعد به ساقی‌نامه به طور اعم و ساقی‌نامه ملاپیشان به طور اخص پرداخته می‌شود.

**ساقی‌نامه:**

ساقی‌نامه که جولانگاهی است برای اظهار عواطف شاعرانه در پاره‌ی ناپایداری و بیهودگی جهان و هستی آن و عاقبت دردانگیز فرزندان آدم در این دنیای گذران و فناپذیر. در واقع راهی است برای پناه بردن به عالم مستی و بی‌هوشی برای رهایی از دردها و غم‌هایی که بار منت این هستی دروغین را بر دوش انسان می‌گذارد. شهود جلوه‌ی راستی و حق است در مصطبه‌ی پیر مغان و رها شدن از تهمت کفر و ایمان، شناخت خود است در بی‌خودی و اعتکاف در خلوت‌خانه‌ی دل و آمادگی است برای سیر در لاهوت و ملکوت خداوند (حسینی کازرونی، ۱۳۸۵: ۱۵-۱۳).

در این اشعار که شاعر آن را خطاب به ساقی می‌سراید و چنگ در دامن مغنی می‌آویزد، غم‌های بزرگ و دیرین انسان بیان می‌شود و از ساقی و مغنی درخواست می‌شود که با پیمودن پیمانه و نواختن پرده‌ای دلنواز انسان را در عالم مستی فروبرند تا دمی از این اندیشه‌ها رهایی یابد و بدین گونه علاجی برای دردهای بی‌درمان دیرین خود می‌طلبد و از ساقی و مطرب می‌خواهد که گره مشکلاتش را با آفیون خویش باز کنند (صفاء، ۱۳۸۴: ۸-۲۷۵).

همان گونه که قبلاً نیز اشاره شد واضح این نوع شعر را باید نظامی گنجوی شاعر سده ششم دانست. هر چند که نظامی به صورت مستقل به نظم ساقی‌نامه نپرداخته است. بلکه ابیات پراکنده‌ای در خلال اثر حماسی خود، اسکندرنامه، خطاب به ساقی و مطرب آورده است که بعداً سرمشق شاعران در ساقی‌نامه-سرای قرار گرفته است که نهایتاً آن را به صورت ساقی‌نامه‌ای مستقل استخراج و مرتب کرده‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۷۳: ۹۰-۲۸۸).

شاعران بعد از نظامی به تقلید از وی به نظم این نوع اشعار پرداخته‌اند و از ناپایداری جهان و عاقبت تلخ بشر شکوه‌ها سر داده‌اند. چون اسکندرنامه‌ی نظامی در قالب مثنوی و در بحر متقارب مثنی محذوف یا مقصور (فعولن، فعولن، فعولن، فعل) سروده شده است. این وزن و قالب را برای سرودن نیز انتخاب کرده‌اند. هر چند که بعضی دیگر از شعرا وزن و قالب‌های دیگری را برای سرودن ساقی‌نامه انتخاب کرده‌اند. همانند قالب ترجیع‌بند و وزن هزج مثنی اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن). نخستین کسی که به این ابتکار دست زد «فخرالدین عراقی همدانی» بود که قالب ترجیع‌بند را انتخاب کرد و در بحر هزج ساقی‌نامه‌ای با مطلع زیر سرود:

در میکده با حریف قلاش      بنشین و شراب نوش و خوش باش

و با بیت ترجیع:

در میکده می‌کشم سبویی      باشد که بیابم از تو بویی

(عراقی، ۱۳۷۰: ۱۳۳)

که بعداً مورد توجه شاعران قرار گرفت و ساقی‌نامه‌سرایی علاوه بر وزن متقارب و قالب مثنوی در این وزن و قالب نیز رایج شد. بعداً هم قالب ترکیب بند را اختیار کردند. سرودن ساقی‌نامه به صورت مستقل

بعد از نظامی و در قرن هفتم رواج می‌یابد و در قرن هشتم یکی از جریان‌های رایج شعر می‌شود. حافظ هم در این قرن ساقی‌نامه‌ای در قالب مثنوی و به بحر متقارب می‌سراید. خلاصه نظم ساقی‌نامه در قرن هشتم و قرون بعد از آن رواج و رونق خاصی می‌گیرد.

### ساقی‌نامه ملایریشان

گفته شد ملایریشان از شعرای اواخر قرن هشتم و اوایل قرن نهم می‌باشد. بنابراین به طور معمول از جریان ساقی‌نامه‌سرایی نباید برکنار مانده باشد. به همین دلیل ملایریشان همگام و همراه با دیگر شعرا در این راه قدم گذارده است و ساقی‌نامه‌ای را به زبان لکی سروده است که در قالب مثنوی است و وزن آن نیز وزن خاص شعر لکی، یعنی وزن هجایی است. در ساقی‌نامه‌ی "ملایریشان" خبری از مغنی نیست و خطاب "ملا" فقط به ساقی است. ملا در این ساقی‌نامه ژرف‌ترین اندیشه‌های عرفانی را مطرح می‌نماید و از ساقی مدد می‌خواهد که به کمک باده‌ی خویش وی را سرمست کند تا از غرور این هستی ظاهری و دروغین رها شود و توضیح می‌دهد که این شراب، شراب شهود و معرفت حق است که از جام توحید آن را می‌نوشد و با شراب حریفان رد که نهی شده‌ی خداوند است و عقل را از بین می‌برد، کاملاً متفاوت است و نوشیدن آن به انسان هستی واقعی می‌بخشد و وجود ذره مانند او را به هستی مطلق متصل می‌گرداند و بعد از فنا (فی الله) به (بقا بالله) می‌رساند. در واقع ملایریشان می‌خواهد به کمک ساقی عالی‌ترین مراحل سلوک روحانی خویش را طی کند.

ملایریشان در این ساقی‌نامه اوج شکوفایی شعری و تعالی روح و اندیشه خود را به نمایش می‌گذارد تا آنجا که ساقی‌نامه‌ی وی در پهنه‌ی ادب لکی بی‌نظیر است و در تقابل با ساقی‌نامه‌های زبان فارسی، از آنها چیزی کم نمی‌آورد و با بهترین و عالی‌ترین نمونه‌های آنها نیز پهلوی می‌زند تا آنجا که کمتر لک‌زبانی است که بیت نخست این مثنوی را خصوصاً با اجرای زیبای آقای رحمان‌پور در یاد و خاطر خویش نداشته باشد. حال جهت آشنایی بیشتر متن کامل ساقی‌نامه‌ی ملایریشان که در بخش دوم دیوانش آمده است آورده می‌شود:

ساقی باوهری جامی پهی مهستی	سوودم مهستی‌ن ژیان ژه هستی
جامی که مه‌غزم باوهرؤ وه جؤش	دونیا و مافیها بکه‌م فه‌رامؤش
نه ژو باده‌ی به‌زم حه‌ریفان رهد	مونهی ئه‌للاه موزیلی خه‌رهد
مه‌ستان مه‌جاز دیون مه‌ست نیه‌ن	هه‌وا په‌ره‌ستان حق په‌ره‌ست نیه‌ن
ژوه باده‌ی بی‌غش خومخانه‌ی دیرین	مه‌شری مه‌رد ئه‌فکه‌ن ته‌لخ له‌ب شیرین
بده‌ر تا یه‌ک جا پاک ژه گونه‌ بووم	مه‌ستی باوهرؤ فه‌نا فیلا بووم
موسه‌لمانی که‌ر من تشنه‌ کام	کافر وه زوه‌دم مورید جام
فه‌دات بام ساقی ته‌ر زوانم که	من دهرده دارم ده‌وای گیانم که

<p>ژه‌ره‌ی ناچیزم تو باو هه‌ستم که  په‌نجه‌ی ئیبلیس پیچ، خودا په‌ره‌ستان  شایه‌د بو‌گزه‌رم ژه‌ما و مه‌نی  زن‌ده‌گی مه‌رگه‌ن بی‌ئو نه‌فه‌سی  کافر م‌ئه‌گر جوو‌یای مینوو بوم  حوور په‌ره‌ست نیم دووسم م‌ترورهن  من وه‌خاک کۆی دل‌پۆبای دیرین  یه‌ک جه‌فاش وه‌لام چوون هه‌شت به‌هه‌شته‌ن  ژه‌هرش ژه‌میوه‌ی توو‌یا خوشته‌رن  نه‌نگه‌ن پا نیاین وه‌سه‌حرای قیام  نه‌وا به‌ل‌غزم نگه‌هداریم کین  (دیوان، بخش دوم: ۹۱۰)</p>	<p>ژه جام ته‌وحید یه‌ک جا مه‌ستم که  بدەر بنۆشم وه‌یاد مه‌ستان  ساقی پر بکه‌ر جام یه‌ک مه‌نی  بی‌تا بنۆشم وه‌یاد که‌سی  یک نه‌فه‌س وه‌ئو گه‌ر ڤووده‌ر ڤوو بووم  چه حاجه‌ت وه‌خولد، حوور و قسوورهن  زاهد تو وه‌حوور و به‌شت به‌رین  من و ئاب عشق خاکم سرشته‌ن  هه‌ر تیری ژه‌شه‌ست ساف دل‌به‌ره‌ن  بی‌زه‌خم خه‌ده‌نگ مژه‌ی دل‌ارام  ده‌ره‌ین مه‌ستی به‌لکه‌م یاریم کین</p>
--	--

### بیان نتایج

«ملاپریشان» شاعر عارف و دانشمندی لک زبان است که از نام، نسب، زادگاه، مدفن، فرزندان و نحوه‌ی زندگی او اطلاع چندانی در دست نیست. فقط در بعضی دست‌نوشته‌ها نام او را «حمود» دانسته‌اند که چندان قابل اعتماد نیست. در مورد زادگاه او به‌طور خلاصه می‌توان گفت که زادگاه او به‌گسترده‌گی تمام مناطقی است که لک زبان‌ها در آن مناطق به‌سر می‌برند. هرچند بعضی او را اهل سلسله، دلفان، دینور و غیره دانسته‌اند و این اقوال و ادعاها نیاز به‌تحقیقات بیشتر دارند. به‌هر صورت در احوال و زندگی ملاپریشان جز این نمی‌توان گفت که وی را «ملاپریشان» می‌گفته‌اند و در شعر «پریشان» تخلص می‌کرده است و از علمای نیمه دوم قرن هشتم و احياناً اوایل قرن نهم بوده است.

«ملاپریشان» از علوم مختلف بهره‌ها داشته است و خود در مباحثه‌ی با «شیخ رجب برسی» به‌این امر اذعان می‌کند. از اشعار ملاپریشان برمی‌آید و با توجه به‌تأویلاتی که از حروف و کلمات می‌نماید، معلوم می‌شود که از پیروان فرقه حروفیه (نقطویه) می‌باشد. در واقع باید دانست که ملاپریشان شیعه‌ی اثنی عشری بوده است و این مطلب علاوه بر این که وی ساکن لرستان بوده و مردم این خطه به‌حب آل علی(ع) شهره بوده و هستند، به‌داشتن مذهب تشیع در طول تاریخ معروف بوده‌اند، از جای جای دیوان ملاپریشان نیز مستفاد می‌گردد و از مرثیه‌ای که در سوگ سالار شهیدان گفته است، نیز این نکته به‌خوبی استنباط می‌شود.



از ملاپریشان اشعار و دست‌نوشته‌های بسیاری برجای مانده است. دیوان ملاپریشان به تصحیح مرحوم "غضنفری" از دو بخش تشکیل شده است؛ بخش اول شامل «پریشان‌نامه» که حدوداً در بیست و شش بند سروده شده است و در هر بند از موضوعی سخن به میان آورده است. بخش دوم شامل اندرزها، ستایش‌ها، نیایش‌ها و طلب آمرزش ملا از درگاه حق است. تمام این اشعار در قالب مثنوی و به وزن هجایی سروده شده‌اند و دارای درون‌مایه‌ی دینی و عرفانی هستند.

ملاپریشان از آیات و احادیث و روایات اسلامی به صورت تلمیح، تضمین، اقتباس و غیره بسیار استفاده کرده است تا آنجا که کمتر صفحه‌ای از دیوان وی است که در آن به چند آیه یا روایت اشاره نشده باشد. این امر حاکی از آشنایی و غور ملاپریشان در بحر معارف قرآنی و اسلامی است.

ملاپریشان با رموز و دقایق شعر و شاعری آشنا بوده است و شاعری واقعی را موشکافی و مطلب‌گویی می‌داند و در شاعری و نویسندگی سادگی را می‌پسندیده است. گذشته از این، ملاپریشان از جریانات رسمی شعر فارسی زمان خود اطلاع داشته است که یکی از این جریان‌ها ساقی‌نامه‌سرایی است که ملاپریشان هم از این جریان برکنار نمانده و ساقی‌نامه‌ای سروده است که با بهترین ساقی‌نامه‌های ادب فارسی پهلوی می‌زند.

### منابع و مأخذ:

- تهرانی، شیخ آقا بزرگ (۱۳۷۳) **الذریعه الى تصانیف الشیعه**، محمد آصف فکرت، مشهد، آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- حافظ برسی، رجب بن محمد (۱۳۸۵) **مشارق الانوار و مشرق الاذکار**، تهران، چاپ افست.
- حسینی کازرونی، سید احمد، **ساقی‌نامه‌ها**، تهران، زوار.
- کاظم موسوی، بجنوردی (۱۳۷۵) **دایره المعارف بزرگ اسلامی**، مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی، ذیل «برسی».
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۷۲) **انواع شعر فارسی**، شیراز، انتشارات نوید.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) **انواع ادبی**، تهران، باغ آینه.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۴) **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۴، تهران، فردوسی، چاپ سوم.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۸۴) **تاریخ ادبیات در ایران**، ج ۴، تلخیص از دکتر محمد ترابی، تهران، فردوسی، چاپ چهارم.
- عراقی، فخرالدین ابراهیم همدانی (۱۳۷۰) **کلیات**، به کوشش سعید نفیسی، چاپ ششم، تهران، انتشارات سنایی.
- فخرالزمانی قزوینی، ملا عبدالنبی (۱۳۶۷) **تذکره‌ی میخانه**، تصحیح احمد گلچین-معانی، تهران، اقبال.
- ملاپریشان (۱۳۶۱) **دیوان**، به تصحیح و اهتمام اسفندیار غضنفری، خرم‌آباد، انتشارات چاپخانه رشنو.
- ملاپریشان (۱۳۳۵) **دیوان**، به تصحیح و اهتمام فتح‌علی حیدری زیباجویی، کرمانشاه، انتشارات چاپخانه محمدی.

### پایگاه‌های اینترنتی

<http://dinevar.blogfa.com/post-۳۳.aspx->

[www.xoshawisty.mihanblog.com/post/۱۰۱-](http://www.xoshawisty.mihanblog.com/post/۱۰۱-)

[www.cgie.org.ir/shavad.asp?id=۱۳۰&a void=۵۵۱](http://www.cgie.org.ir/shavad.asp?id=۱۳۰&a void=۵۵۱)

## نقش اسطوره در ادبیات کُردی از دیدگاه روان‌شناسی

دکتر احمد امانی\*

شیدا فتحی\*\*

### چکیده:

انسان موجودی زیستی، روانی، اجتماعی و اسطوره‌ای است و بدون این نگاه به انسان نمی‌توان شناخت بهتری از او به دست آورد. توجه به بعد اسطوره‌ای بودن در انسان را می‌توان از طریق روان‌شناسی یادگیری فرهنگی تحلیل کرد. این مکانیسم فرآیندی است که آموزه‌های موجود در فرهنگ‌های مختلف را در فرهنگ خاص هر منطقه، سینه به سینه انتقال می‌دهد. اسطوره کلمه‌ای معرب است که از واژه یونانی «هیستوریا» به معنی جستجو، آگاهی و داستان گرفته شده است. اساطیر نشان دهنده فرهنگ و نحوه تفکر مردمان در دورانهای کهن است، زبان گویای تاریخی است که در آن نیازها، آرزوها، ناکامیها و ایده‌آلهای بشر را می‌توان یافت (یونگ، ۱۳۷۸). اسطوره عمری به قدمت تکامل انسان دارد و با این نگاه اگر دوران کودکی یک انسان را به عنوان دوران آغازین رشد بشر در نظر بگیریم (دیدگاه اریک فروم) فرآیند تکامل کودک با محیطش (انسان‌های اولیه با طبیعت) بیشتر پردازش هیجانی - عاطفی بوده است. بر اساس نظریه "لوریا" در روان‌شناسی فیزیولوژی آمیگدال (مرکز پردازش هیجانی - عاطفی) در افراد زودتر از قشر مغز (مرکز پردازش عقلانی) رشد می‌کند و با درک این مهم گویی زبان آمیگدالی انسانهای اولیه زیر ساخت پردازشهای هیجانی - عاطفی با قدرت تخیل بالا و جان‌پنداری به محرکهای پیرامونی بسترسازی و شکل‌دهی به اساطیر بوده است. فروید اساطیر را رسوبات فرآیندهای ناخودآگاه تلقی کرد که از طریق مکانیسم فرافکنی برون‌ریزی می‌گردد و "یونگ" نیز با ژرفانگری بیشتر به لایه عمیق‌تری در شخصیت انسان اشاره نمود که آن را «ناخودآگاه جمعی» تعریف کرد که در انسانها عمومی و فراگیر و در همه یکسان است و زیرلایه روانی مشترکی را تشکیل می‌دهد که سرنوشت فرافردی دارد و درون هر فرد حضور دارد (روتون، ۱۳۷۸). ادبیات کُردی بسان ادبیات کُهن جهان و ایران

\* استادیار دانشگاه کردستان.

\*\* کارشناس ارشد کتابداری و اطلاع‌رسانی و کارشناس مطالعه مفید اداره کل امور کتابخانه‌های عمومی استان کردستان.

تحت تأثیر اساطیری است که همواره در جهت دهی و کسب بینش و بصیرت، تغییر، امید و آرزو و ایجاد صلح روانی بین انسان و طبیعت پیامهای خود را به انسان می‌دهد. نقش اساطیر قهرمان، خیر و شر، نوروز، آتش، عشق، آفرینش، خدا و... در متون و ادب کُردی در قالب مفاهیم و مصداقهای خاص وجود دارد که در فرایند روان‌شناسی یادگیری فرهنگی پیامهای خود در رویه‌های روانی، عقلانی، عاطفی، هیجانی و معنوی منتقل کرده است که قدرت تخیل و پردازش هیجانی در مخاطبین بر وسعت این مهم شاخ و برگ بیشتری داده که رنجهاء، ناکامی‌ها، آرزوها، و ایده‌آل‌گرایی‌ها را برای انسان معنای دیگری می‌دهد. این مقاله با نگاهی تحلیلی به بررسی نقش اسطوره در ادبیات کُردی از منظر روان‌شناسی می‌پردازد.

**واژه های کلیدی:** اسطوره، روان‌شناسی یادگیری فرهنگی، ناخودآگاه جمعی

### مقدمه

اسطوره آئینه تمام‌نمای زندگی ملتهاست آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی سکوت می‌کند، اسطوره بهترین بذراگاهی برای ذهن‌های جستجوگر است. اساطیر نشان‌دهنده فرهنگ و نحوه تفکر مردمان در دوران‌های کهن است. اسطوره‌های هر ملتی از رازها و رمزها و نیازهای آنان سخن می‌گوید. اسطوره ایده‌آل‌ها و آرزوهای انسان را می‌نمایاند و شکاف بین من واقعی و من ایده‌آل را در اینان پلی ارتباطی برقرار می‌کند. اساطیر نماینده تداوم زندگی فرهنگی یک ملت و به نوعی تاریخ است. اسطوره‌ها در بعد نمودی خود در هیئت افسانه‌ها و قصه‌ها خود را نشان می‌دهند. آن زمانی که در جریان یادگیری فرهنگی اسطوره‌ای سینه به سینه نقل می‌گردد فرد با لایه‌های ژرفای شخصیتی خود رابطه پیدا کرده و روح را متأثر و به حرکت در می‌آورد. در طی این فرآیند انسان یاد می‌گیرد، ارتباط من روح خود را تکامل ببخشد، مفهومی که عنصری مهم در تحول روح و سلامت روان‌شناختی محسوب می‌شود (فتحی، ۱۳۸۰). یکی از نیازهای بشر نیاز به شنیدن و شنیده شدن است، این نیاز از نیازهای عمیق روان‌شناختی انسان‌هاست که روان تحلیل‌گران به آن انتقال آینه‌ای<sup>۱</sup> می‌گویند؛ آنگاه که شخصی شنیده می‌شود، درست مانند آن است که در شبکه روابط اجتماعی‌اش لمس می‌شود (همان منبع). پس اسطوره‌ها در نیازهای بشر جایی دارند آنجا که باورها و ارزش‌های فرهنگی دست به خلق و آفرینندگی می‌زنند برای غلبه بر ناکامی‌ها و تحقق آرزوهای دیرینه به نقل و قصه‌گویی از اسطوره‌ها و همانندسازی با آنها در سینه‌های خود می‌پردازند.

مکانیسم پرسشگری در انسان بدون شک سوار بر تجربیات هدفمند دوران کودکی در فرآیند رشد اوست. درست آن زمانی که براساس مکانیسمی غریزی و جستجوگری فعال در فرار از رنج گرسنگی نوزادی با چرخاندن سر خود و گریه‌های مدام از رنج تولد، فعالانه نوک پستان‌های مادر را با مکانیسم مکیدن جستجو می‌کند. این از اولین مکانیسم‌های روحیه موجودی است که همواره در پی کشف، خلق و آفرینش است و به پیامد این روند در دوران کودکی، کودک والدین را در زیر بمباران چراهای متعددی از خود و محیط پیرامون قرار می‌دهد. شاید این همه کنکاش و کنجکاوی بشر سوار بر نیازی باشد که همان نیاز به آگاهی است که اینگونه کویر تشنه ذهن او را بسوی حقیقت و درک واقعیت می‌کشانند. توجه به انسان بدون در نظر گرفتن ابعاد آن میسر نیست. انسان موجودی زیستی، روانی، اجتماعی و اسطوره‌ای است. هر چند این ابعاد میان دالان‌های تودرتو بهم پیچیده‌اند اما کوتاه سخن اینکه بعد اسطوره‌ای بودن او ما را به عرضه بحث بیشتر می‌کشاند.

### اسطوره:

---

<sup>۱</sup> Mirror Transference.

«اسطوره» کلمه‌ای عرب است که از واژه یونانی «هیستوریا»<sup>۱</sup> به معنی «جستجو، آگاهی و داستان» گرفته شده است. در زبان‌های «هند و اروپایی» نیز مشتقاتی دارد. در (سانسکریت Sutra) به معنی داستان است، و در فرانسوی (Histoire)، در ادبیات انگلیسی به دو صورت (Story) به معنی مکاتب، داستان و قصه تاریخی و (History) به معنی تاریخ گزارش و روایت به کار می‌رود. در زبان و ادبیات کردی از همان واژه اسطوره بیشتر استفاده می‌گردد.

تعاریف متعددی درخصوص اسطوره در بین کسانی که این مهم را واکاوی کرده و سنجیده‌اند، وجود دارد؛ اسطوره نقل‌کننده سرگذشت قدسی و مینوی است، راوی واقعه‌ایست که در زمان نخستین، زمان شگرف بدایت همه چیز رخ داده است. به بیان دیگر: اسطوره حکایت می‌کند چگونه به برکت کارهای نمایان و برجسته‌ی موجودات فراطبیعی، واقعیتی چه کل واقعیت یا تنها بخشی از آن یا به عرصه وجود نهاده است. بنابراین اسطوره همیشه متضمن روایت یک خلقت است، یعنی می‌گوید چگونه چیزی پدید آمده و هستی خود را آغاز کرده است. اسطوره‌ها فقط از چیزی که به راستی روی داده و به تمامی پدیدار گشته سخن می‌گویند. شخصیت‌های اسطوره موجودات فراطبیعی‌اند و تنها به دلیل کارهایی که در زمان سرآغاز همه چیز انجام داده‌اند، شهرت دارند. اساطیر کار خلاق آنان را باز می‌نمایانند و قداست یا فراطبیعی بودن اعمالشان را عیان می‌سازند (میرچا الیاده، ۱۳۸۲). اسطوره را باید داستان و سرگذشتی مینوی (آسمانی و مربوط به فراسوی جهان مادی) دانست که معمولاً اصل آن معلوم نیست و شرح عمل و عقیده، نهاد و یا پدیده‌ای طبیعی است به صورت فراسویی که دست‌کم بخشی از آن، از سنت‌ها و روایت‌ها گرفته شده و با آیین‌ها و عقاید دینی پیوندی ناگسستنی دارد. در اسطوره وقایع از دوران اولیه نقل می‌شود و شخصیت‌های آن فراطبیعی بوده و همواره هاله‌ای از تقدس و قهرمان‌های مثبت آن را فرا گرفته است (آموزگار، ۱۳۷۸).

### دیدگاه روان‌شناختی اسطوره:

«فروید» بعنوان پدر روانکاوی اولین کسی بود که در تبیین حالات روانی بشر و فرآیند رشد روانی، جنسی از کودکی تا پیری به تحلیل اساطیر و نقش‌پذیری آنها در روان انسان پرداخت. فروید اساطیر را رسوبات فرآیندهای ناخودآگاه<sup>۲</sup> تلقی کرد و از طریق اسطوره‌های یونانی به تبیین حالات روانی انسان پرداخت. از نظر «فروید» «دریافت درونی و تیره و کار دستگاه روانی شخص محرک اوهامی است که بطور طبیعی به بیرون و معمولاً به آینده و فراسوی جهان افکنده می‌شوند». اوهام معرف که کاملاً در نتیجه فرافکنی روانی پدید آمده‌اند، شامل عقاید ما درباره جاودانگی، کیفر و جهان پس از مرگ است و همگی تنها بازتاب‌های روان درونی ما و اساطیر روانی‌اند (روتون، ۱۳۷۸). با این دیدگاه فروید مکانیسم فرافکنی را در روند شکل‌گیری اساطیر مورد توجه قرار داده و ناخودآگاه را نهانخانه‌ای تصور می‌کرد که رؤیاهای

<sup>۱</sup>. historia  
<sup>۲</sup>. unconscion.

جنسی در آن ذخیره می‌گردد و ذهن خودآگاه از آن بی‌خبر است، در نتیجه اساطیر برآمده از جنسیت‌اند که در رسوبات ناخودآگاه قرار دارند.

از سوی دیگر «یونگ» با دیدگاه روان‌تحلیلی خود به نقش ناخودآگاه «فروید» در شکل‌گیری اساطیر بسنده نکرد و با پی بردن به بعد دیگری از روان انسان معنای ژرف‌تری را از اسطوره به دست آورد. او دو سطح در روان را تحلیل کرد: سطح فوقانی عبارتست از: «ناخودآگاه فردی»<sup>۱</sup> که درست زیر خودآگاه قرار دارد و به گفته فروید ظرفی برای سرکوبی‌هاست، اما در زیر آن لایه ژرف‌تری به نام «ناخودآگاه جمعی»<sup>۲</sup> قرار داد که اسرار آن با فنون فرویدی (لغزش‌های زبانی، آزمون تداعی واژگان، آشکارسازی نمادها و...) ناگشودنی است، ناخودآگاه جمعی عمومی و فراگیر است، در همه افراد یکسان است و بنابراین زیر لایه روانی مشترکی را تشکیل می‌دهد که سرشت فرافردی دارد و درون فرد فرد ما حضور دارد. یونگ درون‌های ناخودآگاه جمعی را «کهن‌الگو»<sup>۳</sup> خواند و همین کهن‌الگوها هستند که تصاویر کهن‌الگو را می‌سازند که از طریق اساطیر، رؤیاها، هنر و ادبیات یا آنها آشنائیم، تصاویری جهانی که از دورترین روزگاران وجود داشته‌اند ناخودآگاه جمعی که نشست آن چیزی است که در حین‌طور نوع انسان و گذشته‌نیاکان آموخته شده است، به همان گونه‌ای که (اسید دی اوکسی ریبونوکلیئیک DNA) در انسان، توده‌ای از گذشته‌های اوست (مونل واینر، ۲۰۰۰).

این خاطرات پنهانی نه فقط شامل بشر اولیه است بلکه خاطرات مربوط به اجداد حیوانی آدم‌نمای بشر را هم دربرمی‌گیرد. (فورد هام، ۱۳۵۱). یونگ معتقد است تمام افراد بشر دارای ناخودآگاه جمعی یکسانی هستند که به دلیل شباهتی است که در ساختار مغز آنها به علت تکامل و تطور عمومی گونه انسان وجود دارد. آنچه بدین‌سان به ارث برده‌ایم یا به اصطلاح این خاطره نوعی که داریم در واقع به معنی امکان بازسازی تجربیات سال‌های گذشته است (یونگ، ۱۹۶۹).

«ناخودآگاه جمعی» سبب می‌شود در ما آمادگی‌های قبلی نسبت به آنچه در پیرامونمان هست پدید آید و ما را وادارد به گونه‌ای گزینشی نسبت به جهان واکنش نشان دهیم. فرایندهای روانی نیاکان ما تعیین‌کننده رویکرد ما به جهان و برداشت ما از آن است. برای نمونه هر بشر از هنگامی که پا به جهان می‌گذارد، این استعداد را دارد که در حیات ویژه و به صورت‌های خاص ادراک یا اندیشه کند که با گذشت زمان به وسیله تجارب شخصی تکامل می‌یابد. با این تفاسیر، در نگاه مشترک یونگ و فروید: اسطوره‌شناسی دانشی است که از فرافکنی نمادین تجربیات روانی نوع بشر به وجود آمده است (او داینک و لودیمیر والتر، ۱۳۷۹).

Personal unconscious.<sup>۱</sup>

Collective unconscious.<sup>۲</sup>

archetype.<sup>۳</sup>

با توجه به وجود ناخودآگاه جمعی و شکل‌گیری الگوهای کهن (آرکی‌تایپ‌ها) در روند به وجود آمدن اساطیر، امروزه دیدگاه‌های نوین علم روان‌شناسی بر روی کلیدواژه‌ای مهم بحث می‌کند که ضرورت این مهم به فرآیند به وجود آمدن اسطوره‌ها معنای تازه‌تری می‌دهد.

«ذهن هیجانی»<sup>۱</sup> زیرساخت آغازین تعامل بشر اولیه با محیط پیرامون خود بوده است و با این نگاه با توجه به اینکه قدرت تخیل بشر و شاخ و برگ دادن به پدیده‌ها از خصوصیات ذهن هیجانی می‌باشد می‌توان به «آرکی‌تایپ»های یونگ نگاه ملموس‌تری کرد. در طول تکامل بشر در تعامل بین او و محیط پیرامون موقعیت‌ها همواره بارها و بارها تکرار شده‌اند. نقش بستن مجموعه هیجان‌ها در سلسله اعصاب (ذهن هیجانی) به شکل‌گیری فطری و خودکار برخی از رخدادهای در نهاد بشر گواه بر ارزش حیاتی آنهاست (گلمن، ۱۳۸۲). زیست‌شناسان تکامل‌گرا معتقدند که واکنش‌های خودکاری از این دست (فرآیند ترس انسان اولیه از خطرهای پیرامونی) در دستگاه عصبی نقش بسته‌اند، زیرا این واکنش‌ها در دوره‌ها بسیار طولانی و سرنوشت‌ساز، در دوران ماقبل تاریخ بشر فرق میان نابودی و بقا را رقم زده‌اند. پس ذهن هیجانی و ذهن خردگرا از مؤلفه‌های اساسی مغز انسان است، که در واقعیت امر ما دارای دو ذهن هستیم که یکی فکر می‌کند و دیگری احساس می‌کند. از ابتدایی‌ترین ساختارهای مغز یعنی ساقه مغز مرکز هیجانی (ذهن هیجانی) بود که شکل گرفت. میلیون‌ها سال بعد در طی تکامل از این قسمت‌های هیجانی مغز بود که ذهن خردگرا (متفکر) یا قشر تازه مخ پدید آمد که بیانگر این واقعیت است که مغز متفکر از مغز هیجانی به وجود آمده است (گلمن، ۱۳۸۲).

با این استنباط به جرأت می‌توان گفت که منشأ اساطیر نیز از بهره‌گیری انسان با توجه به فرآیند رشد و تکامل آن ذهن هیجانی می‌باشد. «لدو»<sup>۲</sup> (۱۹۹۶) نیز مرکز پردازش‌های هیجانی در «امیگدال»<sup>۳</sup> را که از سیستم «لیمبیک»<sup>۴</sup> ناشی می‌شود، مطرح کرد و بیان نمود که هیجان‌ها قبل از شناختواره‌ها شکل می‌گیرند. پس بشر اولیه آغاز تعامل او با محیط ذهن هیجانی بوده است و اسطوره‌ها نیز، خاستگاه‌های اولیه دارند که ذهن هیجانی بشر در تحلیل پدیده‌های پیرامونی از قوه تخیل بیشتری بهره می‌جست و چون هیجان‌ها مرزبندی کمتری را در خود می‌پذیرند، بدین‌سان اسطوره‌ها در جدال بین انسان و طبیعت به وجود می‌آمدند و در ترس‌ها، ناکامی‌ها، آرزوها، ایده‌آل‌گرایی‌ها خلاء روانی انسان‌ها را پر می‌کردند.

زبان بشر گذشته با بهره‌گیری از ذهن هیجانی برگرفته از رموز، نشانه‌ها و آواهای طبیعت بود و گویی یک زبان مشترک بین انسان و طبیعت وجود داشت که آنجا اسطوره‌ها متولد می‌شدند، که «آریک فروم» نیز از رازها، سمبول‌ها و نشانه‌ها بین انسان و طبیعت بعنوان مادر اولیه از «زبان از یاد رفته» صحبت

۱. Amotional mind

۲. Ledoux

Amigdal.<sup>۳</sup>

Limbic.<sup>۴</sup>



می‌کند. این زبان مشترک به تناسب فرهنگ‌های خاص، معنایی ویژه پیدا می‌کرد و هر ملت و فرهنگی با توجه به ارزش‌ها و اعتقادات خود اسطوره‌های خاصی را خلق می‌کردند. زبان طبیعت، گاه در سکوت مرگبار شبی تاریک، رعد و برقی جان‌فرسا، زلزله‌ای غیرمنتظره و طوفانی سرسام‌آور انسان گذشته را به تسلیم خود وامی‌گذاشت و امنیت روانی او را به مخاطره می‌انداخت. انسان نیز برای کنترل، حفظ امنیت روانی، تغییر و امید به آینده به اسطوره‌های خلق شده با شاخ و برگ‌های فراوان پناه می‌برد که ناکامی تجربه شده را و یا سؤال به ذهن آمده را معنایی دگر پیدا کند.

بدین‌سان اسطوره‌ها حاصل زبان از یاد رفته انسان و طبیعت می‌باشند که به صورت نشانه‌های رمزی ترجمان خاصی را پیدا می‌کنند. (یونگ، ۱۹۶۴) بیان نمود که انسان تنها موجودی است که از نشانه‌های رمزی استفاده می‌کند و از این طریق می‌تواند بسیاری از نیازها و میل‌ها و هدفهای خود به وسیله نشانه‌های رمزی، مانند واژه‌ها، رؤیاها، اثرهای ادبی و هنری، موسیقی، نقاشی و... نمایش دهد، یا حتی به دست آورد. یکی از فوائد نشانه‌های رمزی این است که جای انگیزه‌ها غریزی و تمایلاتی را که ابراز آنها مقتضی، مناسب و یا مقدور نیست، می‌گیرند و به تسکین یا تخفیف تنیدگی و ناراحتی که ناشی از عدم ارضای آنهاست می‌پردازند (سیاسی، ۱۳۷۴).

اسطوره‌ها نیز درست در زمان‌های خاص خود به داد دستگاه روانی انسان‌ها آمده و رمزها و نشانه‌های واکنشی از ناتوانی انسان می‌شدند و در مقابله با درماندگی‌ها و ضعف او در برآوردن آرزوها و ترس از حوادث غیرمترقبه قدرت تخیل نهایت فعالیت خود را در این زمینه انجام می‌داد. خدایان به این ترتیب خلق می‌شوند و سپس به شهریاران و پهلوانان زمینی تبدیل می‌گردند و گاهی به عکس از شخصیتی تاریخی یا قهرمان معمولی، موجودی اسطوره‌ای شکل می‌گیرد؛ به این صورت که همه ویژگی‌های یک موجود خارق‌العاده را به او نسبت می‌دهند و به تدریج با این ویژگی‌ها قهرمان از صورت موجود بشری عادی خارج می‌شود (یونگ، ۱۹۶۷).

اسطوره‌ها همچنین نشانه‌ای از عدم آگاهی بشر از علل واقعی حوادث است. انسان به پیروی از تخیل خود برای رویدادها علت و انگیزه می‌تراشد و به این ترتیب تخیل را با واقعیت‌ها پیوند می‌دهد (آموزگار، ۱۳۷۶). پس می‌توان گفت که آن زمان که «کرتکس مغز» انسان‌ها رشد نکرده بود و ذهن خردگرایی او در سیطره ذهن هیجانی‌اش بود، عدم آگاهی او گاه سبب می‌شد که ترس و ناکامی‌های روزمره را که به عنوان رؤیا در ذهن او متجلی می‌شد، نتواند از واقعیت جدا کند؛ پس بشر گذشته توان جدایی رؤیاها از واقعیت‌ها را نیز خوب نداشتند و شاخ و برگ‌های پدیده‌های موجود در رؤیاهای خود را با قدرت تخیل بالا برای همدیگر به عنوان واقعیت، سینه به سینه نقل می‌کردند که بدینسان خاستگاه اسطوره‌ها می‌شدند.

### اسطوره‌ها و ادبیات کُردی

ایران سرزمین تضادهاست، سرزمینی است که اقوام و ملت‌های مختلف در تعامل با همدیگر بودند. اسطوره‌ها نیز همواره در صحنه فرهنگ لباس‌های مبدل پدیدار می‌شوند که همان کهن‌الگوهای یونگ

هستند که به صورت‌های اصیل نمی‌توان به وضوح در فعالیت‌های فرهنگی آدمی مشاهده کرد، بلکه بصورت تمثیلی و استعاری در رفتار، گفتار و حالات افراد جامعه در قالب اسطوره و یا اشکال دیگر ادبیات متجلی می‌شوند. ادبیات کردی نیز همواره در مسیر اشاعه‌ی فرهنگی رشد کرده است؛ یعنی چنان‌که فرهنگ‌های مختلف این سرزمین در طی مکانیسم‌های مختلف در همدیگر تداخل و نفوذ می‌کردند، این مهم نیز در ادبیات ایران و کرد مشهود است. به نظر مؤلف اسطوره‌های ایران و کرد از همدیگر جدا نیستند چون زمان و مکان خاصی را برای پیدایش اساطیر نمی‌توان در نظر گرفت و اسطوره‌ها در فرهنگ‌های مختلف در زیرساختی مشترک نمودی متفاوت را نشان می‌دهند. اسطوره‌ها از متن ادبیات شفاهی انسان‌ها در محاورات روزمره از طریق مکانیسم یادگیری فرهنگی سینه به سینه نقل می‌شدند و در موقعیت‌ها و زمانها و رخداد‌های خاص روان بشر بر عمق و ماورائی کردن آن می‌افزود.

در علم اسطوره‌شناسی به دو مفهوم برخورد می‌کنیم: «وجود» و «نمود» اسطوره؛ وجود اسطوره را می‌توان به استناد ناخودآگاه جمعی «یونگ» و کهن الگوهای موجود در آن که از میراث نیاکان بشری است، درک و استباط کرد. فرهنگ‌های مختلف در ناخودآگاه جمعی بشر با ایما و رمزهای خاص آن فرهنگ اساطیر خاص خود را دارند. یونگ در یک سخنرانی خود در ۱۹۲۲ اعلام کرد که اسطوره‌ها به طور کلی تمامی آثار ادبی و هنری مانند موجوداتی زنده در متن فرهنگ رشد می‌کنند و شکوفا می‌شوند. در واقع بنیادها و نهادهای اسطوره‌ای در طی تاریخ در نمادها و باورهای گوناگون آدمی در هم تنیده‌اند. آنها در «وجود» با هم یگانه‌اند اما در «نمود» از یکدیگر جدا هستند. پس در وجود اسطوره در ادبیات کردی (زبان و اندیشه و هنر) یقین داشته و داریم. هر چند به صورت مکتوب در ادبیات کردی ردپایی دیده نمی‌شود، اما در بعد نمود اسطوره به راحتی می‌توان در ادبیات شفاهی و کتبی کردی نقش اساطیر را درک کرد.

در این راستا می‌توان به «آرکی‌تایپ» یونگ و کهن‌الگوی قهرمان در ناخودآگاه جمعی اشاره نمود. اسطوره قهرمان، رایج‌ترین و شناخته‌شده‌ترین اسطوره‌هاست و ما آن را در اساطیر قدیم یونان، روم و در قرون وسطا در خاور دور در میان قبایل بدوی می‌یابیم و در خواب‌های ما هم پدیدار می‌شود. اسطوره دارای جاذبه‌ی فریبنده است و اگرچه کمتر به چشم می‌آید، اما اهمیت روانی بسیاری دارد. هر چند اسطوره‌ها در جزئیات بسیار متفاوتند، (نمودها) اما هرچند بیشتر موشکافی می‌کنیم بیشتر متوجه می‌شویم که ساختارشان (وجود) بسیار شبیه یکدیگرند و گرچه توسط گروه‌ها یا افرادی که هیچگونه رابطه‌ی مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند، آفریده شده‌اند؛ اما همگی الگوهای جهانی و مشابه دارند. ما همواره داستان‌های مشابهی درباره‌ی تولد معجزه‌آسا اما مبهم قهرمان می‌شنویم و به نقل شواهدی برمی‌خوریم که حکایت از نیروی فوق بشری زودرس، رشد سریع در قدرت گرفتن و والا شدن، مبارزه‌ی پیروزماننده علیه نیروهای اهریمنی، گرفتار غرور شدن و افول زود هنگام بر اثر خیانت با فداکاری قهرمانانه‌ای که به مرگ وی انجامیده‌اند (یونگ، ۱۳۷۸). این شخصیت‌های الهی درحقیقت تجلی نمادین

روان کاملی هستند که ماهیتی فراطبیعی دارد و نیرویی را تدارک می‌بیند که من خویشتن فاقد آن است و از نقش شگرف آن‌ها چنین برمی‌آید که کار اصلی اسطوره‌ی قهرمان، انکشاف خودآگاه خویشتن فرد است؛ یعنی آگاهی به ضعف‌ها و توانایی‌های خودش به گونه‌ای که بتواند با مشکلات زندگی روبرو شود (یونگ، ۱۳۷۸).

در تحلیل اسطوره قهرمان، در ادبیات گردی می‌توان به شجاعت، دلاوری، غیرت و رشید بودن گرد‌ها اشاره نمود که همواره در افسانه‌ها و داستان‌های محلی نموده‌های راسخی از خود به جای گذاشته‌اند. "گزنفون" مورخ شهیر یونان (۴۳۰-۳۵۲ ق.م) در مشاهدات خود از سرزمین گوردستان چنین ذکر می‌کند: سکنه این سرزمین را «کردوک»<sup>۱</sup> می‌نامند. این مردم بسیار رشید و دلاور می‌باشند و هنوز تابع شاهان پارس نشده‌اند. در حین گذر سپاه یونانیان از سرزمین گوردستان «کردوک»<sup>۲</sup>ها زحمات زیاد به یونانیان رساندند، زیرا این‌ها مردمی هستند چست و چالاک و دلاور و اگر هم به یونانیان خیلی نزدیک می‌شدند، می‌توانستند به آسانی فرار کنند. (بدلیسی، ۱۳۷۳). هم‌چنین در شرفنامه‌ی "بدلیسی" به نقل از "استرابن"<sup>۳</sup> درآمده است جوانان پارسی را چنان پرورش می‌دهند که در سرما و گرما و بارندگی بردبار بار آمده و ورزیده باشند، شب در هوای آزاد به حراست حشم بپردازند و میوه جنگلی بمانند بلوط و جز آن بخورند اینان را «کردک» گویند و «کردا»<sup>۴</sup> معنی مرد جنگلی و دلیر است. با استنباط از این رخدادهای تاریخی اسطوره‌ها در آموزش‌های رسمی و غیررسمی در میان طوایف و قبایل گرد‌ها همواره در شکل‌گیری صفات غیور، جوانمرد، سلحشور، رشید و دلاور نقش بسزایی داشته است که حتی اسطوره قهرمان در ادبیات گردی در نمادهای طوایف و قبایل این منطقه بصورت عقاب، شیر و ... مشهود می‌باشد. خشونت حاکم بر طبیعت سرزمین گوردستان و دفاع از قلمرو طوایف، همواره منوط به شجاعت و دلیری است که در جدال بین انسان و طبیعت و حملات غیرمنتظره طبیعت به او شکل می‌گیرد. بزرگان قبایل داستان‌ها و افسانه‌های خود برای آموزش فرزندان در پیروزی نبرد با طبیعت و دشمن از شخصیت‌های اسطوره‌ای برای همانندسازی فرزندان خود استفاده می‌کردند و جوانان طایفه نیز در دنیای پنداری خود، خود را با اسطوره‌های قهرمان همانندسازی می‌کردند و صفات وطن‌دوستی و احترام به آب و خاک و در سوی دیگر احترام به ارزش‌های اسطوره منجر به شکل‌گیری شعر، نظم و نثرهای مربوط به رشادت، جوانمرد بودن، ایثار و فداکاری و زندگی شرافتمندانه در ادبیات گردی گردیده است که نمود این اساطیر به صورت و زبان حیوانات مشهود است چنانکه صفات اسطوره در نمود «هه‌لو» یا عقاب در بزرگ و جوانمردانه زیستن در زندگی روزمره مردمان این سرزمین خود را نشان داده است.

<sup>۱</sup> Karduok.

<sup>۲</sup> Strabon.

اسطوره (ضحاک و کاوه آهنگر) نیز در فرآیند اسطوره قهرمان و آرکی تایپ ناخودآگاه جمعی مردمان این سرزمین مثل سایر مناطق جهان به آثار هنری، مجسمه، نقاشی، شعر و تصویر و حتی اسم افراد نیز رسوخ کرده است. آنجا که خود واقعی انسان توان مبارزه با ناکامی‌های روزگار را نداشته باشد، براساس اصل خردمندی در روان و بدن، انسان به دنبال راه چاره گشته و با پناه بردن به اسطوره‌ها به شکاف بین من واقعی و من ایده‌آل می‌پردازد. در اسطوره (ضحاک و کاوه آهنگر)، "ضحاک" نماد ظلم و فریبکاری است و با بوسه اهریمن بر دوش او دو مار بر شانه‌هایش می‌روید. مار در ادبیات کردی هم همواره نماد نیروهای شر و اهریمنی می‌باشد و صفات بد بودن را در ذهن متبادر می‌سازد با شاخ و برگ دادن قدرت تخیل به این اسطوره، ضحاک به صورت ازدهایی دارای سه سر، سه پوزه و شش چشم می‌شوند که در این میان با رمزگذاری در این اسطوره هر چند اهریمن قوی‌تر باشد از آن سو شخصیت قهرمان "کاوه آهنگر" باید قوی‌ترین جلوه کند تا بتواند بر اهریمن غلبه نماید. غلبه بر اهریمن گویی پیروزی بشر در طول تاریخ بر نیروهای شر بوده است. در این اسطوره مغز جوانان ایران خوراک مارهای "ضحاک" می‌شود که می‌توان به جدال بین جهل و آگاهی در رمزگشایی اسطوره‌ها و نقش این اسطوره در آموزش‌ها و زبان و ادبیات به صورت بیداری ملت‌ها و اقوام در برابر حاکمان و شاهان خود را نشان داده است. "کاوه آهنگر" با داشتن پیشه‌ی آهنگری، نماینده طبقه پیشه‌ور است که از نژاد کُردها بود و پسران او طعمه اهریمن (مارها) شده‌اند. با استفاده از رمزها و نمادها در اسطوره، "کاوه" با برافراشتن پیشبند چرمین خود که «درفش کاویانی» نام می‌گیرد، با بیدار کردن مردمان از ظلم‌های "ضحاک" این نیروی اهریمنی را از میان بردارد.

"کاوه آهنگر" در ادبیات کتبی و شفاهی کردی همواره خود را به عنوان مظهری از اسطوره قهرمانی نشان داده است تا جایی که امروزه به صورت‌های مختلف نمادهای آن در آثار فرهنگی، اجتماعی، هنری و ادبی مشهود است.

نقش‌های اسطوره‌های اهورمزدا و اهریمن به عنوان نیروهای خیر و شر در ادبیات کردی نیز نمادهای آن در نیروهای شر و اهریمنی به صورت شخصیت‌های دیو، جن و شیطان، فرومایه، پست، ریاکار، عوام‌فریب و ظالم مشهود بوده و این نیروها همواره در مقابل خویشتن ایده‌آل بشر ایستاده و مانع رشد و رسیدن به اهدافش می‌شوند. نمود اسطوره‌ها به صورت افسانه‌های دیو و پری، عقاب و کلاغ، شیر و روباه، دختر و دیو به زبانهای انسان‌ها، پرندگان و جانوران در ادبیات کردی بازگو شده‌اند که در این افسانه‌ها در جدال بین نیروهای خیر و شر (اهریمن و اهورمزدا) در کشمکش‌ها و مبارزه‌های عبرت‌آموز، نیروهای شر یا ستمگران ناکام شده مجازات می‌شوند و حق به حق‌دار می‌رسد و یا مرگ جانمردانه قهرمان صفاتی از وفا، ایثار و از خودگذشتگی و میهن‌پرستی را نشان می‌دهد. از سوی دیگر "اهورامزدا"یی یا خیر به صورت اسطوره عشق و قهرمان به خوبی‌ها دامن زده و به تحقق آرزوهای انسان در برابر ناکامی‌ها معنی تازه‌تری می‌بخشد.

نوروز نیز اسطوره‌ای است که در ایران باستان در میان «ایزدیان» وجود داشته و ایزدیان فرقه عجیبی هستند که در سرزمین‌های کُردنشین و ارمنی‌نشین به سر می‌بردند. ایزدیان روز اول سال را سر سال می‌نامند. در این روز خدایان بر تخت خود می‌نشینند و پیامبران و نزدیکان، یعنی ملازمان پیش او گرد می‌آیند و خدا به آنان می‌گوید: «من در میان شادی‌ها و ستایش‌ها به زمین فرود می‌آیم» آنان همگی در حضور خدا می‌ایستند و شادمانی می‌کنند (گلپایگانی، ۱۳۷۶). جشن سال نو ایزدیان، مفهوم زگموگ بابلی‌ها، جشن سکیا؛ جشن بابلی و ایرانیان و جشن بسیار معروف «مهرگان» در نوشته (کتیبه بیستون) در سنگ نوشته‌های «داریوش» همگی دال بر اسطوره‌ای بودن نوروز در نمودهای مختلف است. اسطوره‌شناسان ایرانی می‌گویند اعتقاد بر این بود که «نوروز» آن ساعتی است که در آن سپهر روان‌ها را برای ایجاد آفرینش به جنبش و حرکت درمی‌آورد (گلپایگانی، ۱۳۷۶).

بدین‌سان نوروز بعنوان یک اسطوره در فرهنگ و ادبیات کُردی هم وجود داشته و دارد و همواره در نمود اسطوره‌ای خود بعنوان نمادی از تغییر، حرکت، امید به آینده و آغاز، نوینی خود را نشان می‌دهد؛ در مناسک و آیین‌های نوروزی در کُردستان نیز همواره «آتش» خود نقش اسطوره‌ای دگر را پیدا کرده که از جنس نیروهای خیر و اهورامزدايي بود و به جنگ تاریکی یا اهریمن می‌رود و در کُردستان نوروز با سمبولی آتش برای غلبه بر تاریک‌ها و ناکامی‌های انسان برای امید به زندگی نوین خود را نشان می‌دهد. اسطوره نوروز در ادبیات کُردی در روابط‌های عاشقانه و انسانی بعنوان آمدن بهار، گل و سرسبزی طبیعت در دیدار با معشوق مبرهن می‌گردد. آن زمانی که عاشق در مقابل خود با نیروهای درونی‌اش به ناکامی برسد وعده تغییر و آمدن زمانی را در برای امنیت روانی خود پیش می‌کشد که در آن تغییر، حرکت و امید مشهود است. رقص و پایکوبی از مناسک نوروز در میان کردها و ادبیات خاص آن جایگاهی ویژه دارد گویی این رقص ترجمه رمزی از وجد و سماع برای یک اسطوره مینوی با برون‌ریزی هیجانی برای غلبه بر یک ناکامی توسط اسطوره قهرمانی می‌باشد که در نمود اسطوره نوروز منجر به همنوایی گروهی، همبستگی و روحیه مشارکت‌جویانه مردمان این سرزمین گردیده است، در سطحی که در آثار هنری و ادبی همواره نوروز ایجادکننده صلح روانی بین انسان و طبیعت و انسان و انسان بوده است. آن زمانی که زمستانی سخت مظهر باورهای پوسیده و کلیشه‌ای می‌گردد و افکار قالبی در برف‌ها و سرمای غول زمستان به کنج غارها و خانه‌های خود می‌روند، نوروز از آزاد شدن خود واقعی انسان از پنداره‌ها، افکاری و باورهای کلیشه‌ای خبر می‌دهد که نور و آتش و خورشید یاری‌گر انسان می‌شوند و سنگینی برف موجود بر روان انسان را با کلید واژه‌های حرکت و تغییر نوید می‌دهند. اسطوره نوروز مولد انرژی و حرکت است و آیین‌ها و مناسک آن همواره انسان را بسوی «بودن» و «شدن» سوق می‌دهد. گویی نوروز پالایش روانی عقده‌ها، تنگ‌نظری‌ها، ستیزه‌جویی‌ها و تعارضات درون شخصیتی افراد در بهبود روابط بین فردی‌شان می‌باشد و همواره مظهري برای پیدایش راه‌حل‌هایی است که انسان در بن‌بست‌های تنهایی و تعارضی خود در گذشته، حال و آینده قرار گرفته است.

### نتیجه‌گیری:

«اسطوره» آیین تمام‌نمای زندگی ملت‌هاست، آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی سکوت می‌کند اسطوره بدر آگاهی برای ذهن‌های جستجوگراست. مکانیسم جستجوگری فعال در انسان برای کشف ناگفته‌ها و نادیده‌ها زیرساختی به قدمت تولد بشر دارد. و انسان برای خودشناسی بهتر دست به کاوش در خود و محیط پیرامونش می‌زند. ابعاد زیستی، روانی، اجتماعی و اسطوره‌ای بودن انسان او را به دالان‌ها و تونل‌های تنگ و تاریک ضمیر باطنش می‌کشاند.

اسطوره رسوبات میراث‌های کهن نیاکان ماست که در ناخودآگاه به ارث گذاشته شده است. در این میان "یونگ" بعنوان یک روان تحلیل‌گر به ژرفای این لایه‌ها با رمزگشایی آواها، ایماها، نشانه، سمبول‌ها و رؤیاها بشر دست به کشف ناخودآگاه جمعی به عنوان یک زیرساخت مشترک در بشر زد. در این ناخودآگاه جمعی مؤلفه‌هایی وجود دارد که آنها را بعنوان (کهن الگو یا آرکی تایپ) نام برد از جمله آنها آرکی تایپ‌ها: قهرمان، خدا، کودک انیما و آنیموس<sup>۱</sup>، پرستش، خیر و شر و... را می‌توان نام برد. اسطوره‌ها سوار بر موتور محرکه‌ای به نام کهن الگوها هستند که در فرهنگ‌های مختلف دارای وجود مشترک ولی نمودهای متفاوت خاص آن فرهنگ را دارند. آن زمان که انسان به دنبال آرزوهای ناکام شده خویش، ناکامی‌های ناشی از جدال بین او و طبیعت و تعارض‌های درون روانی خود (شکاف بین من واقعی و من ایده‌آل)، خویشان او جوابی را پیدا نمی‌کرد، دست به دامن اسطوره‌ها برای ایجاد یک صلح روانی با خود و طبیعت می‌زد و با قوه‌ی تخیل خود در آغازش بشر که سوار بر مغز هیجانی بود به شاخ و برگ دادن اسطوره‌ها می‌پرداخت و حقارت‌ها، نقص‌ها و آرزوهای خود را با آنها برآورد می‌نمود.

در این میان ادبیات کردی نیز با بهره‌جویی از (آرکی تایپ)‌ها "یونگ" در ناخودآگاه جمعی بشر در ادبیات شفاهی خود دارای وجود و نمود اسطوره‌هاست، هر چند مؤلف طی تحقیق خود به صورت مکتوب و عینی موردی مشاهده نکرده است، اما اساطیر ایران‌زمین با اشاعه‌ی فرهنگی این سرزمین پهناور همواره در هم تنیده‌اند و اسطوره‌های آن با نمودهای فرهنگ هر منطقه وجودی مشترک دارند. مثل اسطوره‌ی قهرمان، اهورامزدا، اهریمن (نیروهای خیر و شر)، نوروز و اسطوره‌ی آتش و نور و روشنایی.

اسطوره‌ی قهرمان در طبیعت سرزمین کردستان خواستگاه دیرینه دارد و زیستن در این مرز و بوم با توجه به مشاهدات مورخان (گزنفون و...) منوط به تطابق و سازگاری جسمانی و روانی و ویژه‌ای با اکوسیستم منطقه است که اینجا اسطوره قهرمان در نمودها و صفات متعددی در آثار ادبی و هنری کردها مشهود است، در قالب افسانه‌ها، داستان‌ها، نقاشی‌ها و شعرها به صورت نظم و نثر و بصورت شفاهی و ادبیات محاوره‌ای در آموزش‌های رسمی و غیررسمی کودکان این مرز و بوم مؤثر بوده است.

<sup>۱</sup>. Anima and Animous

ادبیات گردی سرشار از نموده‌های غلبه‌ی نور بر تاریکی (اهورامزدا بر اهریمن)، از خودگذشتگی و ایثار و غیرت و سلحشوری (اسطوره‌ی قهرمان) و امید، حرکت، تغییر و روابط عاشقانه‌ی انسان با طبیعت و خود (اسطوره‌ی نوروز) بوده و می‌باشد.

بدینسان می‌توان گفت طبیعت گردستان بدون شک در ذهن و روان مردمان (نقش اکوسیستم بر جسم و روان) اثربخش بوده و براساس دیدگاه‌های روان شالوده‌شناختی ادبیات کتبی و شفاهی این دیار نیز از طبیعت آن بی‌بهره نبوده است. گویی اسطوره‌ها در طبیعت زیبا و خشن کوهستان‌ها (زبان مشترک انسان و طبیعت) خود را بیشتر می‌نمایانند و در دل سینه‌ها برای نقل شدن، آمادگی بیشتری را دارند. تا به ایجاد صلح روانی در بین انسان‌ها با خود و طبیعت و تغییر برای «شدن» گستره‌ی بیشتری ببخشند پس جایگاه اصیل اسطوره‌ها در (آرکی‌تایپ)‌ها و نیاز به شنیدن و شنیده شدن، و در لایه‌های عمیق روان انسان امروزی نیز وجود و نمود خود را حفظ کرده و خواهد کرد.

### منابع فارسی:

- ۱ آموزگار، ژاله (۱۳۷۶) **تاریخ اساطیری ایران**، تهران، سمت.
- ۲ الله‌دادی، ثریا (۱۳۷۹) **افسانه‌های گردی**، تهران، دنیای نو.
- ۳- الیاده، میرچاده (۱۳۸۲) **اسطوره، رویا، راز**، ترجمه رویا منجم. تهران، علم.
- ۴- اوادینک، ولودیمیروالتر (۱۳۷۹) **یونگ و سیاست**، ترجمه علیرضا طیب، تهران، نی.
- ۵ بدلیسی، امیر شرف‌خان (۱۳۷۳) **شرفنامه تاریخ مفضل گردستان**، تهران، حدیث.
- ۶ روتون، ک. ک (۱۳۷۸) **اسطوره؛ از مجموعه مکتب‌ها و سبک‌ها و اصطلاحهای ادبی و هنری**، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران، مرکز.
- ۷- سیاسی، علی اکبر (۱۳۷۴) **نظریه‌های شخصیت یا مکاتب دانشگاهی**، تهران، دانشگاه تهران.
- ۸- عرب گلپایگانی، عصمت (۱۳۷۶) **اساطیر ایران باستان**، تهران، هیرمند.
- ۹- فتحی، طاهر. پیسکودرام (۱۳۸۰) **پیشگیری و درمان بیماری‌های روانی اجتماعی در صحنه نمایش**، تهران، پسند.
- ۱۰ فوردهام، فریدا (۱۳۵۱) **مقدمه‌ای بر روان‌شناسی یونگ**، ترجمه مسعود میربهاء، تهران، اشرفی.
- ۱۱- هنیلز، جان راسل (۱۳۷۳) **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار، تهران، حبشه.
- ۱۲ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۳) **چهار صورت مثالی**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

- ۱۳ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۲) **روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه**، ترجمه محمدعلی امیری، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- ۱۴ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸) **انسان و سمبولهایش**، با همکاری ماری لویزفون فرانتس... (و دیگران)، ترجمه محمود سلطانیه، تهران، حاجی.
- ۱۵ یونگ، کُلمن، دانیل (۱۳۸۲) **هوش هیجانی**، ترجمه نسرين پارسا. تهران، رشد.
- ۱۶ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۰) **خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها**، ترجمه پروین فرامرزی، مشهد، معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی
- ۱۷ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۶) **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه حسن اکبریان طبری، تهران، یاسمن.

### منابع لاتین:

- Memories, Dreams, Reflection** (A. Jaffe, Ed.R. ) ۱۹۶۷، (۱۸. Jung, C.G and. C. winston, trans). New york. Vintage Books..
- , Approching the unconscuous**. In.C.G.Jung ) ۱۹۶۴(۱۹. Jung. C.G. (Ed). Man and His symbols. Newyork. Dell pub. Co..
۲۰. Jung, C.G, (۱۹۶۹), **on the Nature of the psyche**. Newyork, ARK..
۲۱. Ledoux, J, (۱۹۹۶), **The emotional brain**. Newyork, simon & sehuster,.
۲۲. Monl.P.C. & einer. M.F,(۲۰۰۰), **psychodynamic school**. In: Benjaminej. Sadock, M.D. and virgini A. sadok, M.D comprehesev Texbook of psychiarty, seventh Edition, Lippincot williams & wilkins, philadelphia,.



## نکاتی چند پیرامون قومیت "باباطاهر همدانی"

دکتر نصرالله امامی \*

سید آرمان حسینی آباریکی \*\*

### چکیده:

باباطاهر همدانی از عرفا و شعرای قرن پنجم هجری بوده است. از دقایق زندگانی باباطاهر اطلاعات چندانی بجای نمانده، تا جایی که پژوهشگران در مورد قومیت و نژاد باباطاهر اختلاف نظر داشته و برخی بابا را از قوم «لُر» و برخی دیگر «کُرد» دانسته‌اند. در این مقاله سعی بر آن است تا با توجه به مسائلی چون: محل زندگی و احوال باباطاهر، ارتباط او با شاه خوشین - از عارفان نامی کُرد در قرن پنجم هجری - دوبیتی‌های تازه به دست آمده از بابا و... قومیت او را مشخص نموده و سپس به عنوان نمونه - در جهت تصدیق سخنان خود - چند دوبیتی را از لحاظ ساختمان و واژگان محلی، بررسی نماییم.

### واژه‌های کلیدی: باباطاهر، کُرد، لُر، ادبیات کُردی، دوبیتی.

---

\* استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید چمران اهواز

\*\* کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

## مقدمه:

"باباطاهر همدانی" مشهور به "عریان" از علما، حکما و عرفای قرن پنجم هجری و صاحب کرامات و مقامات عالیّه و از سرشناسان عصر خود بوده‌است. ولادت او را اواخر قرن چهارم دانسته‌اند و در اواسط قرن پنجم یعنی در حدود سال ۴۴۷ که "طغرل بیک سلجوقی" به همدان رفته بود، او عارفی کامل و صاحب مقامات بود (صفا، ۱۳۵۲، ج: ۲، ۳۸۴). شهرت "باباطاهر" به خاطر سرودن فهلویاتی است که امروزه شکل عروضی به خود گرفته و «ترانه» نامیده می‌شود. در مورد زبان شعر باباطاهر به سختی می‌توان سخن گفت، زیرا آن چه موجب دشواری در تعیین گوینده‌ی این دوبیتی‌ها شده آن است که گاه نسخه-نویسان به اقتضای ذوق عامیانه‌ی خود و به علت فقدان دقت علمی، سروده‌های شاعران را به زبان عصر خود درآورده و هر لفظ مشکلی را تغییر داده‌اند و بویژه در مورد فهلویات، آن‌ها را به زبان ادبی نزدیک‌تر ساخته‌اند، چنان که نمی‌توان دانست اصل آن‌ها وابسته به لهجه‌ی کدام ولایت بوده است (مینوی، ۱۳۳۵: ۵۴).

در مورد زبان "باباطاهر" نظرات مختلفی داده شده:

"دهخدا" در لغت نامه سروده‌های بابا را به زبانی شبیه به زبان لُری دانسته است (دهخدا، ۱۳۷۳: ذیل باباطاهر) و استاد "خانلری" نیز دوبیتی‌های باباطاهر را نمونه شعر یکی از لهجه‌های محلی که در حدود همدان متداول بوده، می‌داند (خانلری، ۱۳۶۱: ۱۴۱)؛ مراد اورنگ در «سروده‌های باباطاهر همدانی» می-پندارد و می‌نویسد:

«مردم لرستان از گذشته بابا را "لُر" می‌دانند و سروده‌هایش را با گویش لُری می‌خوانند. دانشمندان کُرد هم در نوشته‌های خود او را از دودمان خود دانسته‌اند و سروده‌هایش را در شمار گویش‌های کُردی آورده-اند... بسیاری از مردم نیمروز (جنوب ایران) و مردم تبرستان و خراسان و جاهای دیگر نیز چنین زمزمه-هایی می‌کنند» (اورنگ، ۱۳۵۰: ۹۷). "ادوارد براون" نیز بابا طاهر را شاعری می‌داند که به لهجه محلی خود شعر می‌سروده است (براون، ۱۳۶۱: ۳۶۶).

در این مقاله سعی بر آن است تا با توجه به محل زندگی باباطاهر، ارتباط او با شاه خوشین-از عارفان نامی کُرد در قرن پنجم هجری-، دوبیتی‌های تازه به دست آمده از بابا و... قومیت او را مشخص کرده و سپس به عنوان نمونه- در جهت تصدیق سخنان خود- در چند دوبیتی واژگان محلی و ساختمان سروده‌ها را بررسی نماییم.

## خاستگاه بابا طاهر

آنچه از دوبیتی‌های باباطاهر فهمیده می‌شود این است که بابا، اهل "همدان" بوده است؛ باباطاهر در برخی از سروده‌هایش به «همدان» و یا «الوند» اشاره نموده است:

از آن اسبیده بازم همدانی	به تنهائی کرم نجیره وانی	(مینوی، ۱۳۳۵: ۵۶)
بشم بالوند دامن مو نشانم	دامن از هر دو گیتی ها وشانم	(همان: ۵۷)

سنبل کشته بیم دامان الوند  
اونم از طالع زرده چه واجم (باباطاهر، ۱۳۴۷: ۴۰)  
گلی کستم پی الوند دامان  
اوش از دیده دادم صبح و شامان (همان: ۴۵)  
ورم بر سر نهی الوند و میمند  
نیماوزم خدا زونی ته زونی (همان: ۵۴)  
در «زال زلال» - یکی از متون کُردی که در قرن هشتم سروده شده است - نیز "بابا" را اهل همدان دانسته‌اند:

زال همدان، زال همدان<sup>۱</sup>  
یادگار من زال همدان  
چاکا صف بستن نهصده میردان  
شام خوشین بیا و طاهر مهمان (حسینی، ۱۳۸۲: ۶۳۵)

zoālā hamadān, yadegār-e-men zoālā hamadān ,  
čākā saf bastan nohsada mērdān , šam xwasīn biyā wa tāher mehmān.  
ترجمه: [خوشا] یادگار من! همدان، مکانی پاک و منزّه است، هنگامی که نهصده مرد صف بسته بودند، پادشاه در کسوت شاه‌خوشین مهمان "باباطاهر" شد.  
البته باباطاهر درجایی خود را ساکن پای «گرین» می‌داند:  
مه طاهر ساکن پای گرینم  
مه درویش مسلک و اگر درینم

(عسگری عالم، ۱۳۸۲: ۱۱۵)

«گرین» نام منطقه‌ای و نیز کوهی در نواحی شمالی استان لرستان است و احتمالاً منظور "بابا" از «گرین» مجازاً کوه گرین در آن سامان باشد، زیرا که "پای گرین" با کوه سازگارتر است. به نظر می‌رسد باباطاهر مدتی در آنجا ساکن بوده و یا این که قبل از سکونت در همدان در آنجا زندگی می‌کرده است.

### باباطاهر و گویش گورانی

پیوند بابا طاهر با گویش گورانی در این است که بابا لک بوده است؛ پس می‌توانسته به گویش معیار - همچنان که منظور و محبوب وی، فاطمه لُره و مرادش، شاه خوشین به گویش گورانی شعر می‌سرودند - شعر بسراید. شایان ذکر است که گویش گورانی، گویش سروده‌های مذهبی و عرفانی مردم کُرد بوده است، شاعران عارفی که متون خود را منظوم می‌ساخته‌اند، به این گویش شعر می‌سرودند. چندی نگذشت که این گویش، گویش ادبی و معیار مناطق کُردنشین قرار گرفت، و اگر کسی شاعر بود و به این گویش شعر نمی‌سرود، او را صاحب فضل نمی‌شناختند. شاعرانی چون: شاه خوشین، بابا بزرگ، فاطمه لُره، مُلا پریشان، شاه محمد بیگ (محمد زرده)، خان آتش، خان الماس، تُرکه میر، نجف و... که در مناطق لکنشین زندگی می‌کرده‌اند و کسانی چون: غلام رضا آرکوازی، شاکه، خان منصور، سید یعقوب

۱ - در سروده‌های کُردی رسم بر این بوده‌است که در بیت اول، مصراع نخستین به صورت نیم مصراع می‌آمده و در مصراع بعدی به جهت تاکید، قافیه و یا نیم مصرع اول تکرار می‌شده است.

ماهیدشتی، سید صالح ماهیدشتی و... که کلهر بودند، همگی به گویش گورانی شعر می‌سرودند. البته بسامد لغات گویشی شاعران در آثارشان چشمگیر است؛ چنان که در دیوان خان الماس کلمات لکی و در دیوان غلام رضا ارکوازی کلمات کلهری بیشتری به چشم می‌خورد.

البته این که بابا چه اندازه از گویش گورانی استفاده کرده و چه اندازه از گویش لکی و ... بهره برده است، نیازمند به یک نسخه‌ی معتبر و قدیمی است که شکل اصیل دوبیتی‌های وی را بدون تغییر و تصرف به ما نشان دهد. "بابا" در دوبیتی زیر خود را لک دانسته است:

م دوریشم لکم اعجاز دیرم	م دوسی چئی خوشین دمساز دیرم
م معشوقی و نام فاطمه لر	صنوبر قامت و پر ناز دیرم (عسگری عالم، ۱۳۸۲: ۱۱۴)

me dawrêşem lakem e'jâz dêrem, me dūsê çü xwaşîn damsâz dêrem .

me ma'şûqê va name fâtema larr, sanûbar qâmat-o- perr nâz dêrem .

لک‌ها از نظر نژادی و زبانی، شاخه‌ای از کُردها به حساب می‌آیند. از آن‌جایی که برخی از پژوهشگران، گویش لکی را در شمار گویش‌های لُری آورده‌اند، لازم است پیرامون گویش لکی نیز نکاتی یاد آور شویم:

### گویش لکی:

هم‌چنان که در مقدمه نیز مذکور افتاد، محققان در مورد گویش لکی اختلاف نظر دارند، اما آن‌چه در بین همه‌ی آن‌ها مشترک است، این که گویش لکی در شمار زبان‌های گروه شمالی غربی قرار دارد. "سکندر امان‌اللهی بهاروند" با این که گویش لکی را در شمار زبان‌های گروه شمالی غربی دانسته باز لک‌ها را لُر می‌داند؛ او در کتاب «قوم لُر» نوشته است: «لُر‌ها به دو زبان لُری و لکی صحبت می‌کنند» (امان‌اللهی بهاروند، ۱۳۷۴: ۴۸) و سپس در چند صفحه بعد می‌نویسد: «زبان‌های ایرانی غربی به دو گروه شمال غربی و جنوب غربی تقسیم می‌شود که زبان لکی جزو گروه شمال غربی و زبان لُری در زمره‌ی گروه جنوب غربی قرار می‌گیرد» (همان، ۵۱). حال با توجه به سخنان نویسنده مذکور چگونه ممکن است که گویش لکی که در شمار زبان‌های شمالی غربی است جزوی از زبان لُری‌ای باشد که خود در شمار زبان‌های جنوب غربی است؟ به نظر می‌رسد منظور از لُر‌ها، ساکنین استان لُرستان باشد که به دو گویش لُری و لکی تکلم می‌نمایند نه قوم لُر.

یکی دیگر از محققان نه تنها گویش لکی را یک زبان دانسته بلکه تمام گویش‌های شمال و شمال غرب و غرب ایران را لکی دانسته است: «لک‌ها بومیان اصلی غرب و شمال ایران باستان‌اند که آذری‌ها و کُردها و لُر‌ها و قفقازی‌ها و گیلک‌ها همه شعباتی از این نژاد بوده‌اند. لک‌های امروزی وارث ساده‌دلی و ساده‌زیستی لک‌های پیش از تاریخ‌اند و سایر لهجه‌ها و گویش‌ها با یک سری فرسایش زبان و اضافات جدید نشأت گرفته از همان مردم لک زبان است» (لطفی، ۱۳۸۷: ۶۹). آیا منظور نویسنده از لک‌های پیش

از تاریخ قوم ماد نبوده است؟ همین نویسنده در ادامه می‌نویسد: «برخی گویند از لام لک، لُر و از کاف لک، کرد به وجود آمده‌اند [آمده‌است]... احتمالاً اولین طایفه‌ی ساکن در ایران لک‌ها بوده‌اند و سپس اعقاب آنها به لحاظ دست یافتن به قدرت سیاسی و اجتماعی در غرب به نام لُر و کُرد مطرح شده‌اند» (همان‌جا). نکته‌ی قابل توجه این است - که برخلاف سخنان نویسنده‌ی مذکور - در میان عامه مردم شنیده شده است که لک‌ها از آمیختگی دو قوم لُر و کُرد به وجود آمده‌اند. البته این سخن جز در فولکلور و فرهنگ عامه جایگاهی دیگر ندارد.

"حمید ایزد پناه" با این که گویش لکی را از لُری جدا می‌داند، باز وقتی از لک‌ها یاد می‌کند، از «گویش-های لُری» سخن به میان می‌آورد؛ وی در کتاب فرهنگ لکی نوشته است: «نکته‌ی قابل توجه این است که گویش‌های لُری، کُردی نیست [نیستند]...» (ایزدپناه، ۱۳۶۷: بیست و پنج) و سپس در ادامه می‌نویسد: «لک‌ها از نظر فرهنگ و منش‌های تباری با لُر‌ها همانند و در تمام وجوه اعتقادی و کنش‌های فرهنگی و بومی با یکدیگر همسان و رفتارند. تنها از نظر گویش تقسیم‌بندی پیش می‌آید» (همان: بیست و شش). چگونه لک‌ها ممکن است با لُر‌ها از نظر فرهنگ و منش‌های تباری و در تمام وجوه اعتقادی و کنش‌های فرهنگی و بومی و... همسان باشند در حالی که بسیاری از لک‌ها اصلاً با لُر‌ها همجوار نیستند؟ لک‌های کُردستان و یا خانقین عراق چگونه می‌توانند با لُر‌ها در وجوه مختلف همسان باشند؟ البته ممکن است بعضی از آداب و رسوم مشترک بین لک و لُر وجود داشته باشد، اما این مشترکات را می‌توان بین اقوام دیگر نیز مشاهده نمود؛ به عنوان مثال خیلی از رسم‌های مردم کلهر با لک همسان است.

در اینجا بایسته است یادآوری نمود که تمام گویش‌وران لک ساکن لُرستان نیستند، بلکه آن‌ها در استان‌های کرمانشاه (بخشی از شهر کرمانشاه، سر فیروزآباد، جلالوند و عثمانوند، هرسین، چمچمال، دینور، بخش‌هایی از صحنه و کنگاور و...)، ایلام (دره شهر، بخش‌هایی از آبدانان، هلیلان، کارزان و...)، همدان (کشین، اطراف نهاوند و...)، کُردستان و به صورت پراکنده در سایر نقاط ایران و حتی در خانقین و مندلی عراق ساکن هستند.

در رساله‌ی اسامی عشایر کُرد در عهد ناصری که از مؤلفی ناشناخته به جا مانده، در شمار عشایر کُرد، ذیل لک می‌نویسد: «لک‌ها پیشترها خیمه نشین به طور قشلاق می‌شی و ائیلای می‌شی روزگار به سر برده‌اند ولی قریب هشتاد سالی می‌شود خانه‌نشین شده بعضی ازوها در بلوک اسفندآباد کُردستان در قرای چهارگاو و علپوردی و غیره خانه‌نشین شده به زراعت کاری مشغولند و برخی در سایر دهات کُردستان مانند قریه‌ی برزاب و غیره سکونت اختیار نموده. و معلوم نیست الی‌حال در میان ایشان [لک‌های ساکن کُردستان و نه جایی دیگر] شخصی نامی و معروفی ظهور کرده باشد و هرچه جويا شدم وجه تسمیه‌ی این طایفه را به لک معلوم نمودم و الله اعلم» (صمدی، ۱۳۷۹، ج ۱۲: ۵۵۹).

در ادامه نیز لازم به ذکر است که بسیاری از پژوهشگران ایرانی و غیر ایرانی گویش لکی را در شمار گویش‌های کُردی آورده‌اند؛ "صفی‌زاده" در «فرهنگ ماد» گویش لکی را همراه با گویش‌های کرمانجی

شمالی، کرمانجی جنوبی، گورانی و... از شاخه‌های زبان کُردی دانسته است (صفی‌زاده، ۱۳۶۱، ج ۱: ۲۴).  
 "اشمیت رودیگر" نیز گروه جنوبی زبان کُردی را شامل گویش‌های: کرمانشاهی (رایج در استان کرمانشاه)،  
 سنجایی، کلهری، لکی و لُری (متعلق به پشتکوه) می‌داند (رودیگر، ۱۳۸۲، ج ۱: ۵۴۴).

### قومیت باباطاهر

الف) بنا بر نسخه‌ی «دوره‌ی شاه خوشین» که به گویش گورانی سروده شده، بابا طاهر مرید "شاه خوشین لُرستانی"<sup>۱</sup> بوده است. در نسخه‌ی مذکور از مهمان شدن شاه خوشین و یارانش بر "بابا" سخن رانده شده:

شاه خوشین خوْشنام قه‌دهم ره‌نجه که‌رد ته‌شریف وه یانه‌ی بابا تاهر به‌رد

(تبریزی کردی: ۴۳)

šāh xwašīn xwaš nām qadam ranja kard, tašrīf wa yānay bābā tāher bard.

ترجمه: شاه خوشین خوش آوازه قدم رنجه فرمود و تشریف به خانه‌ی باباطاهر برد.

در گفتگوهای که بین بابا و شاه خوشین صورت می‌گیرد، شاه خوشین به گویش گورانی سراید:

طاهر شب [شو]سارانه کردم میل وا میل طلب [طَلو] کسی کرد سوختش بیو زیل

(تبریزی کردی: ۳۸)

tāher šaw sārāna kerdem mēl wā mēl, talaw kasī kerd sūxtaš bayū zēl

ترجمه: ای طاهر! شبهاست که میل‌ها و مسافت‌ها را طی کرده‌ام، کسی جویاست که دل سوخته باشد.

و بابا طاهر جواب می‌دهد:

یا شاه مهر تورا چه چاره کنم ناید روزی که مه‌رت ز دل آواره کنم

اگر بعد سیصدسال برسر قبرم گذری بوی وصالت به من رسد کفن صد پاره کنم (همان‌جا)

هر چند بابا به فارسی جواب می‌دهد ولی نکته این‌جاست که اگر وی گورانی نمی‌دانست و متوجه

نمی‌شد، چگونه جواب "شاه خوشین" را می‌دهد؟ مسلماً جز این که بپذیریم "بابا" با این گویش آشنا بوده، جوابی برای این پرسش مطرح نیست.

ب) بابا طاهر در دوبیتی‌ای خود را «لک» می‌داند:

۲- <sup>۱</sup> "شاه خوشین" ملقب به «مبارک شاه» در قرن پنجم هجری در «بلوران» از توابع کوه‌دشت امروزی دیده به جهان گشود. از جمله یاران وی: کاکا ردا، خداداد، پیر شهریار، احمد بُرنده، ماما جلاله، بابا بزرگ، خوش‌دلین، بابا طاهر، غس‌دلین، فاطمه لُره و... بوده‌اند (برای آشنایی بیشتر رک: اذکائی، پرویز، «تکمله و تعلیق بر گفتار مینورسکی»، باباطاهر نامه، به کوشش پرویز اذکائی، تهران: توس، ۱۳۷۵، ۱۲۵-۱۴۴).

مِ دوریشم لکم اعجاز دیرم    مِ دوسی چُی خوشین دمساز دیرم  
مِ معشوقی و نام فاطمه لُر    صنوبر قامت و پر ناز دیرم (عسگری عالم، همان: ۱۱۴)

هم‌چنان که گفته شد لک‌ها از نظر نژادی و زبانی، شاخه‌ای از کردها به حساب می‌آیند.  
(ج) دوستان "بابا"

چون بابا بزرگ و فاطمه لُرّه - محبوب بابا - به کُردی شعر می‌سرودند؛ فاطمه لُرّه سروده است:  
زیل که‌ران روّشن، دیل که‌ران روّشن    یاران وه خوشین زیل که‌ران روّشن  
سه‌رسپورده بان وه یاری روّشن    بسازان پهری ویتانا جوّشن

(تبریزی کردی، ۱۳۸۱: ۵۱)

zēl karān rawšan, yārān wa xwašīn zēl karān rawšan  
sar seperda bān wa yārī wašan, besāzān parī wītānā jawšan .

ترجمه: ای یاران با گرویدن به شاه خوشین قلیتان را روشن کنید و سرسپرده‌ی وی شوید تا بر تن خود  
لباسی از جوشن بسازید.

(د) هم‌چنان که قبلاً گفته شد، بابا قبل از سکونت در همدان مدتی در "گرین" زندگی می‌کرده است.  
مردم این سامان امروزه بیشتر به گویش لکی تکلم می‌کنند.  
بابا طاهر در دوبیتی زیر خودش را "ساکن پای گرین" می‌داند:

مه طاهر ساکن پای گرینم    مِ درویش مسلک و اگر درینم

بوری درباغ خواوم لحظه‌ای چند که شاید وخت خواو روی تو بینم (عسگری عالم، همان: ۱۱۵)

ma tāher sāken-e pāye garūnem, me darwīš maslāk-o-āger darūnem .  
būrē dar bāqe xāwem lahzei čand , ke šāyad vaxte xāw rüye to būnem .

ترجمه: من، طاهر ساکن پای گرین هستم. من درویش مسلک و درونی آتشین دارم. چند لحظه‌ای در  
باغ خواب من بیا که شاید در خواب روی تو را ببینم.

(ه) از بابا طاهر این حکایت بر سر زبان‌ها افتاده است که: وقتی "بابا" از طلاب مدرسه‌ی همدان که  
مشغول مباحثه بودند، خواست تا به او طریقه‌ی یافتن علم، و کشف حقیقت را یاد دهند. طالب علمان  
برای این که او را از سر خود باز کنند، به شوخی و طنز گفتند: اگر می‌خواهی به مراد خود برسی و هم-  
چون ما از ثمره‌ی علم برخوردار شوی، باید یک شب از فصل دی را در آب یخ حوض صبح نمایی. "بابا"  
از راه صداقت این شوخی را حقیقت پنداشت و به همان طریق عمل کرد. بامدادان خویش را مظهر

۳- ۱ نام او را "فاطمه لُرّه" یا "فاطمه لُرّه" هم ثبت کرده‌اند، بر اساس نسخه "دوره شاه خوشین" فاطمه لُرّه، محبوب بابا طاهر  
و اصلیت او از طایفه "بیره شاهی" گوران کرمانشاهان بوده است.

کمالات معنوی یافت و وجد کنان نزد طلاب رفت و گفت: امسیت کُردیآ و اصبحثُ عریباً (مینورسکی، ۱۳۰۷: ۵۷) .

### بررسی واژگان کُردی در برخی از سروده‌های باباطاهر

بی‌گمان برای تأیید آنچه گفته شد، بررسی واژگان کُردی در سروده‌های باباطاهر می‌تواند مفید باشد و از سوی دیگر، مقایسه‌ی این واژگان گویای غلبه‌ی خاص کُردی بر زبان شعر باباطاهر است:

- ۱- مه از علم لئن سرمایه دیرم      قلائی کیم کز کو پایه دیرم
- اگر غم بی خوراک شو و روزم      مه دوسی چُی خوشین همسایه دیرم

(یزدان پناه، ۱۳۸۴: ۱۱)

ma aṣ 'elm-e- ladon sarmāya dērem , qelāykem kaṣ ku pāya dērem  
agar qam bī xwrāk-e- šaw-o- rūžem , ma dūsī čü xwašīn hamsāya dērem.

ترجمه: من از علم لئن سرمایه دارم، قلعه‌ای هستم که از کوه پایه دارم.

اگر غم، خوراک شب و روزم شده است، در عوض دوستی چون "شاه خوشین" در همسایگی دارم.

- مه (من): در لکی چنین است، در کلهری "مین" - men - و در اورامی "از" - az - نیز استعمال می‌شود.

- دیرم (دارم): لکی و کلهری.

- قلا(قلعه): در لکی و کلهری با "ل" غلیظ و در لُری با "ل" خفیف - qelā - تلفظ می‌شود.

- کیم (شناسه‌ی است برای اوّل شخص): مختص گویش لکی و کلهری.

- شو (شب): در بیشتر گویش‌های محلی چنین است.

- روز (روز): لکی و کلهری. در اورامی "روچ" - rōj - و گاهی به صورت مخفف "رو" - rō - تلفظ می‌شود.

- دوس (دوست): در زبان کردی معمولاً اگر بعد از "س" ساکن، "ت" بیاید، "ت" حذف می‌شود. مثل: راست (راس)، درست (دُرس)، ماست (ماس)، دوست (دوس) و ...

- چُی (چون): از ادات تشبیه در لکی و کلهری.

۲- خُشین گم بی و مقصودم اِدس چی      لطیفی صوت داوودم اِدس چی

بوری طاهر بنیش آر خاک ماتم      خراو بی تارم و پودم اِدس چی

(عسگری عالم، ۱۳۸۲: ۱۱۴)

xošīn gom bī-yo- maqsūdem ēdas čī , latīfī sawte dāvūdem ēdas čī .

būrē tāher benīš ar xāk-e- mātām , xrāw bī tārem-o- pūdem ēdas čī .

ترجمه: شاه خوشین ناپدید شد و مقصودم از دست رفت؛ در نتیجه صوت لطیف و داوودیم از دست

رفت. ای طاهر بیا و در خاک ماتم بنشین، زیرا که تار و پودم خراب شد و از دست رفت .



- بی (شد): از فعل های ربطی در معنی شد، بود و... لکی و کلهری . در گورانی "بُی" -bū- تلفظ می- شود .

- ا (از): حرف اضافه مختص گویش لکی.

- دس (دست): در تمام گویش های کُردی چنین است.

- چی (رفت): لکی و کلهری . در لُری "رَت" .

- بوری (بیا): مختص گویش لکی . به صورت "بوره" در دیوان بابا طاهر ثبت شده است.

- بنیش (بنشین): لکی و کلهری . در لُری به صورت "بَنیش" -banīš- تلفظ می شود.

- آر (در): مختص لکی است که معمولاً به کلمه ی قبل از خود می چسبد . با "آر" مخفف "اگر" اشتباه نشود .

- خراو (خراب): در زبان کُردی در بیشتر موارد اگر "ب" بعد از "الف" بیاید، تبدیل به "واو" می شود .  
مثلاً: آب (آو)، تاب (تاو)، خواب (خاوا)، کتاب (کتاو)، خراب (خراو) و...

۳- بوری امشو و گُرد یک بنیشیم      بوری تا بار درد یک بکیشیم  
مه مجنون و تو هم شیدای شیدا      بوری ای دوس هر دِک دل پریشیم (همان: ۱۱۵)

būrē ēmšaw va gard-e- yak benīšīm, būrē tā bār-e- dard-e- yak bekišīm .  
ma majnūn-o- to ham šeydāye šeydā , būrē ey dūs hardek del parīšīm .

ترجمه: بیا امشب با هم باشیم، بیا تا بار درد همدیگر را بکشیم.

من، مجنون و تو هم که شیدای شیدایی، بیا ای دوست من، که ما هر دو دل پریشان و سوخته دلیم.  
- بوری (بیا): لکی .

- امشو (امشب): در بیشتر گویش های محلی به این صورت تلفظ می شود .

- و (با): از حروف اضافه . در لکی -va- و در سایر گویش های کُردی به صورت wa- تلفظ می شود .  
- گرد یک (با هم): لکی و کلهری

- بنیشیم (بنشینیم): لکی و کلهری . در فارسی کرمانشاهی هم چنین است.

- بکیشیم (بکشیم): لکی و کلهری و...

- مه (من): لکی .

- دوس (دوست): مشترک در گویش های کُردی .

- هر دِک (هر دو تا): برای شمارش دو چیز یا دو نفر، مختص گویش لکی .

- پریش (مخفف پریشان): گورانی .

۴- چونان فصل و هاره شو یاران      طلوع روی یاره شو یاران  
بوری تا باده ی وصلت بنوشیم      که مرگ انتظاره شو یاران (یزدان پناه، همانجا)

čūnān faslē vahāra šaw-e- yārān , tulū-e- rüye yāra šaw-e- yārān .

būrē tā bāde-ye- vaslēt benūšīm , ke marge entezāra šaw-e- yārān .

ترجمه: شب با یاران بودن، هم‌چون فصل بهار است. که در آن شب، روی چون ماه یار طلوع می‌کند. بیا تا باده‌ی وصلت را بنوشیم که شب با یاران بودن، پایان و مرگی بر انتظار است.

- وهار (بهار): در لکی با "v" ودر سایر گویش‌های کردی با "w".

- شو (شب): مشترک در گویش‌های کردی.

- این دو بیتی با تلفظ مختلف واژه‌ها از گویشی به گویش دیگر تبدیل می‌شود. ولی در این دوبیتی

بوری "نمایانگر گویش لکی است.

۵- و درگ سان عشقت مبتلا بیم اسیر پنجه تیژ بلا بیم

نذاستم که یار بی وفایی خطا کردم وگردد آشنا بیم (همانجا)

va derregsān-e- 'ešqet mobtalā bīm , asīr-e- panj-ye- tīž-e- balā bīm .

nazānestem ke yāre bē wafāee , xatā kerdem vagardet ašēnā bīm .

ترجمه: به عشق تو که چون "درگ" - گیاهی چسبنده و خشن - است مبتلا شده‌ام و این طور بود که

اسیر پنجه‌ی تیز بلا شدم. نمی‌دانستم که تو یاری بی وفا هستی، اشتباه کردم با تو آشنا شدم.

- درگ (گیاهی چسبنده که عشق را به آن تشبیه کرده است): مشترک در گویش‌های کردی.

- بیم (شدم): لکی، کلهری، گورانی و لری.

- تیژ(تیز): در کردی والته پهلوی.

- مبتلا و بلا: در کردی با "l" غلیظ تلفظ می‌شوند.

- نذاستم (ندانستم): کردی و از مصدر "ذاستن" -zānesten- است.

- وگردد (با تو، باهات): لکی.

۶- خوشا آنانکه هر شامان ته وینن سخن وا ته کَرِن وا ته نشینن

اگر دستم نوی کایم ته وینم بشم آنان بوینم که ته وینن (بابا طاهر، ۱۳۴۷: ۲۷)

xwašā ānān ke har šāmān te wīnen , soxan wā te karen wā te nešīnen.

agar dastem nawī keāyam te wīnem , bešem ānān bewīnem ke te wīnen .

ترجمه: خوش به حال کسانی که هر شب تو را می‌بینند و با تو سخن می‌گویند و با تو می‌نشینند.

اگر توانایی این را نداشته باشم و نتوانم که تو را ببینم، می‌روم آن کسانی را می‌بینم که تو را دیده‌اند.

- خوشا: در زبان کردی با "واو مجهوله" تلفظ می‌شود.

- ته (تو): بیشتر در گویش کلهری چنین تلفظ می‌شود.

- وینن (می‌بینند): مخفف "موینن" -mawīnen- گورانی.

- وا(با): حرف اضافه، گورانی. در لکی "وا" -va- و در کلهری "وا" -wa- تلفظ می‌شود.

- کَرِن (کنند): گورانی.

- بشم (بروم): که صورتی از "بیچم" - bečem - در گویش لکی و کلهری است. در گویش گورانی نیز آمده: "چه الون کوه دا شی و آرومن" (تبریزی کردی، ۱۳۸۱: ۴۳).

(ča aľvan kūh dā šī va ārūman:) از الوند کوه به آرومند رفت )

۷- از آن اسبیده بازم همدانی به تنهایی کَرِم نچیره وانی (مینوی، ۱۳۳۵: ۵۶)

az ān esbīda bāzem hamadānī , be tanhāee karem načīrawānī.

- ترجمه: من آن باز سفید همدانی هستم که به تنهایی شکار می کنم .

- از (az): بازماندهی azəm اوستایی است که در فارسی باستان و فارسی میانه‌ی زردشتی، ضمیر برای اول شخص مفرد فاعلی بوده است و در حالت غیر فاعلی از «من» (man) استفاده می‌کرده‌اند (ابولقاسمی، ۱۳۷۵: ۹۹). az در میان گویش‌های کردی، تنها در دو گویش گورانی و کرمانجی شمالی کاربرد دارد. در گویش لکی، ضمیر اول شخص فاعلی وجود نداشته و «مه» (ma) به عنوان ضمیر مفرد غیر فاعلی به کار می‌رود.

- اسپید (سفید): به نظر می‌رسد "اسپید" - espīd - بوده است که هنوز در گویش لکی و فیلی کاربرد دارد .

- کَرِم (می‌کنم): گورانی .

بنا بر آنچه گفته شد، می‌توان با توجه به مواردی چون: خاستگاه بابا طاهر، پیوند وی با بابابزرگ و فاطمه لُرَه که کُردی شعر می‌سرودند، گفتگوی بابا با شاه‌خوشین - که برطبق نسخه "دوره شاه‌خوشین" بابا جواب سروده‌ی کُردی او را داده است -، روایت مشهوری که بابا عبارت "امسیت کُردیاً و اصبحت عربیاً" را به زبان آورده و از همه مهم‌تر این که بابا در دو بیتی‌ای خود را "لک" دانسته است، می‌توان وی را "کُرد" دانست . بسامد قابل توجه کلمات کُردی (لکی، گورانی و کلهری) نیز در سروده‌های بابا، دلیلی دیگر بر درستی این ادعا است.

### منابع:

- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۷۵) **دستور تاریخی زبان فارسی**، تهران: انتشارات سمت.
- ارکوازی، غلامرضاخان (۱۳۸۶) **دیوان اشعار**، تصحیح، ترجمه و شرح "ظاهر سارایی"، ایلام، رامان، چاپ دوم.
- اورنگ، مراد (۱۳۵۰) **سروده‌های بابا طاهر همدانی**، تهران، چاپ پرچم.
- اورنگ، مراد (۱۳۴۸) **فرهنگ کردی** (با همکاری صفی‌زاده)، تهران، بی نا
- ایزدپناه، حمید (۱۳۶۷) **فرهنگ لکی**، تهران، موسسه فرهنگی جهانگیری.
- باباطاهر همدانی (۱۳۴۷) **دیوان اشعار**، به تصحیح وحید دستگردی، تهران، ابن سینا، چاپ چهارم.
- براون، ادوارد (۱۳۶۱) **تاریخ ادبیات ایران (از فردوسی تا سعدی)**، ترجمه‌ی فتح‌الله مجتبائی، تهران، انتشارات مروارید، چاپ سوم.
- تبریزی‌کردی (۱۳۸۰) **دوره شاه خوشین لرستانی**، کرمانشاه، بی نا.
- حسینی، سید محمد (۱۳۸۲) **دیوان گوره**، کرمانشاه، باغ ن.
- خانلری، پرویز نائل (۱۳۵۲) **تاریخ زبان فارسی**، بنیاد فرهنگ ایران.
- خانلری، پرویز نائل (۱۳۶۱) **زبان شناسی و زبان فارسی**، توس، چاپ چهارم.
- خانلری، پرویز نائل (۱۳۴۵) **وزن شعر فارسی**، تهران، انتشارات بنیاد فرهنگ.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳) **لغت نامه**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- رشید یاسمی، غلامرضا (بی تا) **کرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او**، تهران، ابن سینا، چاپ سوم.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۲) **تاریخ ادبیات در ایران**، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.
- عسگری عالم، علیمردان (۱۳۸۲) **فهلویات (پهلویانه) یا تک بیت های کهن سور و سوگ به زبان لکی**، خرم‌آباد، افلاک.
- کوهی کرمانی (۱۳۷۹) **ترانه‌های محلی ایران**، تهران، نشر پارسا.
- مینورسکی، ولادیمیر (۱۳۰۷) **شرح حال بابا طاهر عارف و شاعر ایرانی**، ترجمه نصرت‌الله کاسمی، ارمغان، سال نهم، شماره دهم.
- مینوی، مجتبی (۱۳۳۵) **از خزاین ترکیه**، مجله دانشکده ادبیات تهران، سال چهارم، شماره دوم.
- یزدان پناه، مجید (۱۳۸۴) **تصحیح رستم و زنون الماس‌خان کندوله‌ای** (و مقابله با شاهنامه فردوسی)، کرمانشاه، چشمه و هنر.

## بازتاب تاریخ و سنت های تاریخ نگاری در دیوان «جعفر قلی زنگلی» شاعر کرمانج خراسانی

دکتر یوسف متولی حقیقی \*

### درآمد

منابع مطالعه‌ی تاریخ، گسترده و فراوانند. سنگ نبشته‌ها، آثار تاریخی، کتاب‌ها و نوشته‌های گوناگون، فولکلور و فرهنگ عامه، دیوان‌های شعر، آهنگ‌ها و نواهای موسیقی هر کدام به شکلی می‌توانند راهنمای اهل پژوهش در ساخت بهتر و عمیق‌تر فرهنگ، تاریخ و تمدن ملت‌ها و اقوام باشند. آفرینندگان بسیاری از این آثار به جای پرداختن به ندگی توده‌های مردم، زندگانی حکومتگران و تحولات سیاسی را مورد توجه قرار داده‌اند اما در این میان کسانی نیز و بود دارند که ترجیح داده‌اند تا به جای این که سخنگوی قدرتمداران باشند، رنجها و آلام و در مجموع واقعیت‌های ندگی توده‌های مردم را بازگو کنند.

در میان جامعه‌ی کردان خراسان و در روزگارانی که کتاب کمتر در بین مردم بود و بسیاری از آنان نیز از داشتن سواد بهره بودند، رسالت ترویج اخلاق، اشاعه‌ی فرهنگ و رسوم ملی و بیان تاریخ گذشتگان برعهده‌ی گروهی از نرمندان محلی بود که اصطلاحاً به آن‌ها بخشی(۱) می‌گفتند. بخشی‌ها از طریق بازگو کردن آهنگین قصص قرآنی و کر آیات و روایات در قالب شعر و داستان سعی در ترویج فرهنگ دینی جامعه نیز داشتند.

یکی از بخشی‌های خراسانی - که در نوازندگی، سرودن اشعار و شکل دادن به مقام‌های موسیقی شمال خراسان برآمد هنرمندان شمال خراسان شمرده می‌شود - جعفر قلی زنگلی متخلص به بیچاره بوده است. جعفر قلی زنگلی با کرمانج دوره‌ی قاجاریه که مفاهیم اشعار او، وی را عارفی دل سوخته و عاشقی بی‌نوا و حکیمی خردمند می‌نمایاند، در اشعار خود - که در سال‌های اخیر به همت پژوهندگان شمال خراسان گردآوری شده - ضمن بیان مقامات رفائی و اندیشه‌های فلسفی، تاریخ را نیز در قالب چهار بخش اسطوره‌ای، قصص قرآنی، تاریخ اسلام و تاریخ ایران ورد توجه قرار داده است. مقاله‌ی حاضر کوششی است تا بازتاب این چهار مقوله‌ی تاریخی و نیز اهداف جعفر قلی زنگلی از روایت وقایع و سنن تاریخی را مورد توجه و بحث و بررسی قرار دهد.

**لغات اصلی:** جعفر قلی زنگلی، تاریخ، فرهنگ، ادبیات

---

\* استادیار گروه تاریخ دانشگاه آزاد اسلامی و احد بجنورد.

### گاهی به زندگی نامه‌ی جعفر قلی زنگلی

در مورد سال تولد و درگذشت جعفر قلی زنگلی (۲) متخلص به بیچاره و نیز عندلیب (۳) اطلاع دقیقی در دست نیست. تنها نکته‌ای که می‌تواند نشان دهنده‌ی زمان زندگی او باشد محتوای تاریخی و مضامین اشعار اوست. پرداختن واقعیه‌ی شورش حسن‌خان‌سالار که در سال‌های آخر سلطنت محمد شاه و اوایل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار رخ ده بود (۴) و نیز قحطی سال ۱۲۸۸ هـ (۵) می‌تواند نشانگر این نکته باشد که او در شروع سلطنت ناصرالدین شاه از نظر ن و سرودن اشعار، شخصیتی جاافتاده داشته است. نویسندگانی چون کلیم‌الله توحیدی و علی رحمتی بر همین مبنا ال تولد او را حدود سال ۱۲۲۰ هـ ق یعنی دهه‌ی اول پادشاهی فتحعلی شاه قاجار تخمین زده اند (۶). احمد عضدی ز - که نسخه‌ی دیگری از دیوان اشعار منسوب به جعفر قلی به کوشش او به چاپ رسیده است - سال تولد او را ۱۲۴ هـ ق تخمین زده است (۷).

در مورد زمان و مکان درگذشت جعفر قلی و نیز محل دفن او نیز اطلاع دقیقی در اختیار نداریم. توحیدی با توجه به خی نقل قول‌ها که در کتاب خود به آن‌ها اشاره کرده است، سال درگذشت جعفر قلی را در حدود سال ۱۳۱۵ هـ ق مزمان با دوران سلطنت مظفرالدین شاه قاجار و در ۹۵ سالگی تخمین زده است (۸). اگر چه نمی‌توان بر مبنای این دس و گمان‌ها سال تولد و درگذشت جعفر قلی را اعلام کرد، اما تعمق در این فرضیه‌ها و نیز اشعار منسوب به جعفر ی ما را به این نکته رهنمون می‌سازد که زمان حیات او دوره‌ی حکومت قاجاریه و در حد فاصل دوران سلطنت تحعلی شاه تا مظفرالدین شاه قاجار بوده است. زادگاه جعفر قلی نیز بنا به روایت‌های گردآوری شده در کتاب‌های بحدی و عضدی، روستای گوکان واقع در ۳۵ کیلومتری مشرق شهر قوچان بوده است (۹). مطابق گزارش این قبیل بایت‌ها وی فرزند ملارضاقلی از کرمانج‌های زنگلانلوی شمال خراسان بوده و در خردسالی پدر خود را از دست داده ست (۱۰).

شرح دوران کودکی و نیز تحصیلات جعفر قلی هم با توجه به روایت‌های متفاوت، پر از ابهام است. وی بعد از رگذشت پدر و ازدواج مادر با عمویش حاج علی اصغر، در سن ۱۲ سالگی برای تحصیل به مدرسه‌ی علمیه‌ی قوچان رستاده شد و پس از سه سال تحصیل مصمم به ادامه‌ی تحصیلات در مشهد و یا شهرهای دیگر شد. اما مرگ بهنگام مادر او را از این کار منصرف کرد و وی ناگزیر از بازگشت به روستای گوکان شد (۱۱). پس از بازگشت به وکان، به شغل چوپانی روی آورد. او در اثنای چوپانی عاشق دختری به نام ملواری (مروارید) شد و سرانجام، ناکامی در ن عشق دنیایی او را در یک دگرگونی عرفانی به عشقی معنوی رهنون شد. عشقی که او را به یک آواره‌ی دنیاگرد و ک شاعر عارف تبدیل کرد.

اشعاری که امروزه به نام او بر سر زبان‌ها جاری است و در برخی کتاب‌ها گردآوری شده است، نشان از آشنایی میق او با مفاهیم قرآنی و تفاسیر آن‌ها و به ویژه قصص دینی دارد. علاوه براین، وی با نظریات فلسفی حکمای نان و نیز عرفای ایران آشنایی داشته است. جعفرقلی ضمن آشنایی با اشعار شاعران بزرگی چون فردوسی، حافظ،

<sup>۱</sup> منسوب به طایفه زنگلانلو از ایل کرمانج زعفرانلو.

سعدی و شاعر معاصر خود مختوم قلی فراغی بر زبان‌های کردی، فارسی، ترکی و عربی مسلط بوده و در هر چهار زبان فوق، شعرهای پخته‌ای دارد. محتوای اشعار او نشان از مسافرت و گردش وی به مناطق و شهرهایی چون سمرقند، بخارا، عشق‌آباد، مرو، کشمیر، هندوستان، مکه، مدینه و شهرهای مختلف عراق دارد (۱۲).

جعفر قلی زنگلی در اشعارش با تأکید بر آموزه‌های دینی، به نکوهش ستمگران و بیدادگران پرداخته و اشاعه‌ی مکارم اخلاقی و رفتارهای انسانی را مورد توجه قرار داده است. همانگونه که در صفحات پیش به آن اشاره شد، توجه به تاریخ از دیگر مضامین مورد توجه در اشعار جعفر قلی است. نکته‌ی قابل توجه در مباحث طرح شده در اشعار جعفر قلی این است که در تمام این شعرها هدف از بیان تاریخ، عبرت‌آموزی است و این هدفی است که در قرآن کریم در رابطه با توجه به تاریخ مکرر ذکر شده است.

قرآن مجید در آیات متعدد مسلمانان را به سیر در زمین و مطالعه‌ی سرگذشت پیشینیان از طریق مشاهده‌ی آثار تاریخی و تفکر در آن‌ها با هدف پندآموزی و عبرت‌گیری تشویق کرده است: «ولم یسیروا فی الارض فیظروا کیف عاقبت الذین من قبلهم» (۱۳).

آیات دیگری با همین مضمون در ۱۲ مورد در قرآن وجود دارد که صاحبان بصیرت را به درس گرفتن و پند آموختن از تاریخ دعوت می‌کند (۱۴). جعفر قلی زنگلی نیز با تأسی به قرآن و قصص قرآنی و نیز احادیث گوناگون این هدف را در بسیاری از اشعار خود مورد توجه قرار داده است.

## ۱- اسطوره‌ها و تاریخ باستانی ایران در دیوان جعفر قلی زنگلی

مطالعه‌ی عمیق اشعار جعفر قلی، از احاطه‌ی کامل این عارف شاعر پیشه‌بر اساطیر ایرانی حکایت دارد. وی با مطالعه‌ی دقیق اثری چون شاهنامه‌ی فردوسی به عنوان اصلی‌ترین منبع مطالعه‌ی اساطیر ایرانی، به سرنوشت پهلوانان قهرمانان و شخصیت‌های اسطوره‌ای و تاریخی ایرانی و حتی غیرایرانی اشاره کرده است. در اشعار جعفر قلی به کرات به شخصیت‌هایی چون زال، رستم، گیو، گودرز، بهمن، اسفندیار، جمشید، جم، فرود، توس، نوذر، فریدون، کاوه، سیاوش، سهراب، فرامرز، کیکاوس، کیکاو، گرشاسب، گشتاسب، لهراسب، ارجاسب، زرتشت، انوشیروان، نسر و پرویز، اسکندر، افلاطون، قیصر و خاقان چین بر می‌خوریم. علاوه بر این، در دیوان جعفر قلی از دیگر شخصیت‌های شاهنامه که جنبه‌ی منفی دارند (مانند افراسیاب، ضحاک) و حیوانات افسانه‌ای (مثل سیمرغ و دیو سفید) نیز یاد شده است.

جعفر قلی در اشعار خود از قول پیرمرد کهنسالی و با هدف اندرز دادن به مردم روزگار خود به اساطیر و تاریخ باستانی اشاره می‌کند:

دخوازم کوه‌نسالک نه‌ز ژ نه‌ل زه‌مانه	تا که ژ فی پرس بکه‌م ژ گهر دش ده‌ورانه
سره‌خا هون هلینین جاره‌ک هون نه‌زه‌ر کهن	هه‌رنه دیار قورئان جاره‌ک هون گوزه‌ر کهن
کو دا چوویه زال زر کا روسته‌م ته‌هسته‌ن	کا نیه گیو و گووده‌رز کا نیه په‌له‌هوان به‌همه‌ن
کا نیه نه‌سفه‌ندیار شه‌هسه‌وار رووین ته‌ن	گشتی چوون ژ جهان ل خاک کرن وه‌ته‌ن

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

ئه‌گهر جه‌مشید و جه‌م ون خه‌لکو ئه‌گهر ئه‌سکه‌ندهر  
ئه‌گهر ل جه‌نگ فرود هون بون توس و نوزهر  
خه‌لکو دل مه‌دنه دوون، دوون توونه ئیعتبار  
نه نوشیروان دمینه نه ژ ئه‌حمهد موختار

له چین بوونه خاقان له رووم بوونه قه‌یسهر  
گشتی ترن ژ دوو نیه پر حسره‌ت و بی‌سه‌مه‌ر  
نه ل فی مه‌رو وه‌فا، نه سیبات و نه قه‌رار  
نه جه‌عفر قولی دمینه نه ملواریه نامدار (۱۵)

نکته‌ی جالب توجه در این قبیل اشعار جعفر قلی این است که او در بیان تاریخ، از اسطوره شروع می‌کند و بعد از گذر از تاریخ باستان به تاریخ اسلام می‌رسد و سرانجام به تاریخ عصر خودش اشاره می‌کند. این نوع برداشت از تاریخ - که گذشته را به حال و حال را به آینده پیوند می‌دهد - از بهترین نوع برداشت‌های تاریخی است. جعفر قلی در شعر دیگری این گونه به شخصیت‌های باستانی و تاریخی اشاره می‌کند:

ئه‌گهر جه‌مشید و جه‌م ون خه‌لکو ئه‌گهر ئه‌سکه‌ندهر  
ئه‌گهر زهرین سول بوون مانهند تووس و نوزهر  
کانی زه‌حاک ماردووش، کو داچوو جه‌مشید جه‌م  
کانی فیریدوون که‌ی، کانئ تور، کانئ سه‌لم  
کانئ شیر ترکستان، په‌له‌قان ئه‌فراسیاب  
کا که‌یکا‌فووس خودکام، دارای ته‌خت و کولاه  
کا نه‌وجه‌قان سیاوه‌ش، سه‌ری برن بی‌گونه‌ا  
کا زه‌رتشته پیغه‌مبه‌ر، کا ئازهر و ئازهر گاه  
ژ راه‌عقل و دانش بنا کر فی ئاته‌شگاه  
خه‌لکو هون هوشیار بوون دونه بقا تونینه

له چین بوونه خاقان، له رووم بوونه قه‌یسهر  
ئه‌گر چو ئه‌فراسیاب توران بکه‌ن موسه‌خه‌ر...  
کا کاهه‌ تاهه‌نگه‌ر ساحیب ته‌وق و عیلم  
کا ئیرج شاه ئیران که‌ ئه‌و کوشتن فه‌ سته‌م...  
نه‌هه‌نگ له بن ده‌ریه ژ بیم فی دل که‌باب...  
کا نه‌وزهر شه‌ه‌ریار، کا قوباد پادشاه  
کودا چوو‌یه که‌ی خوسرو ساحب خیل و سپاه...  
کانئ گه‌رشاسبه‌یل، خودا‌فه‌ند فه‌ر و جاه  
کا گشتاسب و کا لؤراسب، کا ئه‌رجاسب بدخواه  
ئاده‌میزاد گومراه ئه‌سله‌ن هه‌یا تو نینه... (۱۶)

جعفر قلی در بسیاری از این اشعار صاحبان قدرت و ثروت را که به دیگران زور می‌گویند مورد انتقاد و نکوهش قرار می‌دهد و در مقابل انسان‌ها را به در پیش گرفتن راه و رفتار نیکو تشویق می‌نماید:

ئه‌گهر جه‌مشید و جه‌م و م و ادنیا بی ئیعتبار  
مینا فیرعه‌ون ئه‌ز بکه‌م ئیدعای کردگار  
بووم گهر روستم زال، ئاخه‌ر په‌شیمانیه  
جعفر قلی علاوه بر اشعار کردی در برخی اشعار ترکی خود نیز به تاریخ باستانی و قصص دینی اشاره دارد:

ل جیهانی بی غه‌م و م، غه‌م ئه‌فزیه‌ رووزگار  
سا‌خا‌ساحب حشم و م، ئاخه‌رت ژ من فرار  
په‌روه‌رده سیمورغ بال، ئاخه‌ر په‌شیمانیه (۱۷)  
و یر مدی فرصت اجل، قارون با مال و منال (۱۸)

### ۲- قصص قرآنی و تاریخ اسلام در دیوان جعفر قلی

جعفر قلی زنگلی اگرچه در زمره‌ی علمای دینی نبود و به غیر از تحصیلات مقدماتی در مدرسه‌ی علمیه‌ی قوچان - که آن هم به طور قطعی مشخص نیست - تحصیلات دیگری نداشت، اما محتوی و مضامین اشعار او نشان از آشنایی



ق و گسترده‌اش با مفاهیم و حتی تفاسیر متعدد قرآنی و نیز زبان عربی دارد. اشاره به آیات قرآن و یا مضامین آنها شعار جعفر قلی بسیار فراوان است. وی علاوه بر آیات، با احادیث و روایات نیز آشنایی داشته و نتایج این آشنایی در ر او به خوبی آشکار است. آشنایی با تاریخ صدر اسلام از دیگر ویژگی‌های جعفر قلی است که در اشعار او نمود نه است. وی این آشنایی را در بسیاری از اشعار خود به خوبی نشان داده است. در دیوان جعفر قلی تقریباً به تمامی برانی که اسامی آن‌ها در قرآن آمده، اشاره شده است. آدم و حوا و فرزندان‌شان هابیل و قابیل، داوود، سلیمان، ایوب، یوسف، زکریا، یحیی، شیت، ادریس، شعیب، ارمیا، هود، صالح، نوح، ابراهیم، اسماعیل، اسحق، یعقوب، موسی، بن، یوشع و حضرت محمد(ص) در زمره‌ی این پیغمبران هستند که در اشعار جعفر قلی نامی از آن‌ها به میان آمده به مناسبتی ذکری از آن‌ها شده است. در برخی موارد نیز اجمالی از زندگانی آن‌ها با شرح حوادث دوران بری‌شان مورد توجه قرار گرفته است. در این اشعار نیز هدف اصلی از بیان قصص انبیاء عبرت آموزی است:

نه لکو عبرت بگرن، کا ئادهم، کانئ حهوا  
کا هابیل و کا قابیل، کا شیس هه‌یه‌توللا

بودا چوو، چوما نه‌ما، نووح شه‌یخولئه‌نبیاء  
کا شه‌دادو کا فیرعه‌ون، کانئ نمرود گومراه (۱۹)

جعفر قلی ضمن بیان تاریخ انبیاء و سرنوشت مخالفان آن‌ها، از هدف اصلی خود از بیان تاریخ غفلت نمی‌کند:

ده‌میزاد گومراه، راهو ژ خوه مه‌غروور  
عه‌قلک ف سهر خاکه، ته تونه عه‌قل و شعور

، خاده تیه بیر ته، نه قیامت و نه گور  
ئه‌ی حهریس پور ته‌مه‌ع، ل ته ناکاوئ ه‌دور

نه‌عفر قولی ته مه‌نال ژ ده‌ست دنیای بی وه‌فا  
وی دنی وه‌فا نکر، نه ب شاه و نه گدا (۲۰)

استان سلیمان و بلقیس از دیگر قصص قرآنی است (۲۱) که جعفر قلی در دیوانش به روایت آن پرداخته است:

له‌یمان حشمه‌توللا روئشت ل ته‌خت شاهی  
په‌ره‌نده ل سایه وان ژ قودره‌ت ثللاهی (۲۲)

خش اعظمی از اشعار مربوط به تاریخ اسلام در دیوان جعفر قلی مربوط به دو شخصیت برجسته‌ی صدر اسلام، یعنی

رت محمد(ص) و حضرت علی است. در روزگاری که اطلاعات دینی مردم به دلایل مختلف کم بود، بخشی‌هایی

ع جعفر قلی با سرودن این قبیل اشعار و خواندن آن‌ها همراه با نواختن دوتار، تا حدی این کاستی را پوشش

ادند. یکی از حوادث مهم زندگانی پیامبر اسلام، مسأله‌ی معراج بود. جعفر قلی - که حافظ قرآن نیز بود - داستان

ج پیامبر و فلسفه‌ی آن را به شکل زیبایی به نظم درآورده است:

برؤ ل کؤی وه‌فا خلیل دل نوورانی  
ژ ئمر په‌روه‌ردگار ئیسماعیل کر قوروانی...

سه‌ی میعراج به و م نازل بوو روحوئلهمین  
سه‌لات و سه‌لام ثانی ژ جه‌م جهان ئافرین...

بنج ئیسمین ته‌ی کرن ل فه‌له‌کا شه‌شمین  
ل مه‌سجیده‌لئه‌قسا دین نه‌نبیاء و مورسه‌لین...

نه‌عفر قولی بیچاره ته نه‌دیه خیر و به‌هره  
ل ولاتی غوره‌ته چ ره بووی درودره

پژئان موحه‌مه‌دی ته دخوینی نه‌زهره  
ته کشاندیه قه‌له‌م میراجه پیغه‌مه‌ره... (۲۳)

کر جانفشانی‌ها و دلآوری‌های علی در راه حفظ اسلام، در اشعار جعفر قلی بسیار پر رنگ است. از خود گذشتگی او

بله‌المبیت و خوابیدن او در بستر پیامبر به طرز زیبایی در اشعار جعفر قلی نمود یافته است:

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

ل هجره تی پیامبر ته جانئ خوه فداکر  
ل شون وی راکتی ئه‌ی شاه موشکل گوشا  
ناگاه دهور ته گرتن وان کافر بی‌حیا  
ل فی شهوئ زولمانی به‌ریا وو شوور و غه‌وگا (۲۴)  
یکی دیگر از حوادث مهم صدر اسلام نبرد خندق بود که دلاوری های علی بن ابی طالب و به خاک افکندن پهلوان  
بزرگ عرب عمرو بن عبدود باعث پیروزی مسلمانان بر احزاب شد. جعفر قلی شرح این دلاوری ها را در روز خندق  
چنین آورده است:

زهریته یه‌وم خه‌ندهق ژ دهس ته ئه‌ی غه‌زنه‌نفر  
ل وی روویه کارساز، سای ئیسلام بوو کارگر  
کته خاک مه‌زله‌لله ل وی عومهر دلاوهر  
سا که ته غافل نه‌وی ژ زکر نه‌للاهو نه‌کبر (۲۵)  
از دیگر حوادث شیرین تاریخ صدر اسلام ازدواج علی و فاطمه بود. جعفر قلی شرح این ازدواج را نیز به طرز  
باشکوهی به نظم درآورده است. نکته‌ی قابل توجه در این سروده‌ی جعفر قلی آشنایی او با اطلاعات و اصطلاحات  
نجومی است. وی در این سروده‌ی خود از اسامی و واژه‌های نجومی همچون: تقابل، شمس و قمر، جوزا، عطارد، نوافل،  
برجیس و بهرام استفاده می‌کند که نشانگر گستردگی حوزه‌ی اطلاعات اوست:

شه‌مس و قه‌مه‌ر ل جوزا ل وه‌خته که ته‌قابل  
هه‌فته یه‌وم ئه‌ریعه عه‌تارود ل مه‌راحل  
زیقه‌عه‌ده و کاف ها، ساناک بوونه مه‌قاول  
من دی ل حال رویا پیش ئه‌ز زه‌وور نه‌وافل  
ته‌زویج خه‌یرو‌نساء له ئه‌میر قه‌بایل  
ئو دو یاره مه‌ سیمما، مه‌له‌ک شکل و شه‌مایل  
عه‌لی عه‌نده‌لیب‌وار ل وی گول بوویه مایل  
بار ئیلاها ب حه‌ق مور‌ته‌زا و به‌توول  
وه عورووج که‌واکب وه نزول و دخووله  
وه حه‌قی شاه نه‌جه‌ف وه حورمه‌ت ره‌سووله  
به‌ین برجیس و به‌ه‌رام پر وه قه‌ه‌رو نکووله  
ل دل ملواریه مه‌ رهمده ته مه‌لووله

وه تیرا دوعای مه‌ لیخ ل ئاماج قیووله (۲۶).

علاوه بر به نظم کشیدن مباحثی مانند مباحث فوق، در دیوان جعفر قلی موارد متعدد دیگر از تاریخ زندگانی ائمه نیز  
به نظم کشیده شده است. داستان حضرت خضر و حضرت علی، حکایت دادرسی علی در داستان کبوتر و شهباز، قول  
جعفر صادق(ع)، رضا ضامن آهو و... در زمره‌ی این داستان‌ها هستند.

### ۳- تاریخ معاصر (دوره‌ی قاجاریه) در دیوان جعفر قلی زنگلی

روزگار حیات جعفر قلی که می‌توان به احتمال قریب به یقین آن را دوران سلطنت محمد شاه و ناصرالدین شاه  
قاجار دانست، دوره‌ای حساس در تاریخ ایران است. رویارویی ایران با دولت‌های استعمارگر غرب، به‌ویژه روسیه و  
انگلیس، پیشروی‌های این دو کشور در مناطق مرزی و همجوار ایران و بروز برخی ناآرامی‌ها و شورش‌ها (مثل شورش  
محمدخان سالار در خراسان) از ویژگی‌های این برهه از تاریخ ایران است. جعفر قلی بیچاره اگرچه مرد سیاست نبوده،  
اما از آن جایی که این حوادث زندگی مردم ایران و از آن میان ساکنان شمال خراسان را تحت تأثیر قرار داده بود، در  
اشعار خود اشاره‌ای نیز به حوادث روزگار خود دارد.

یکی از این حوادث مهم که در اشعار جعفر قلی بازتاب داشته شورش سالار بوده است. این شورش که در اواخر دهی محمد شاه شروع شده بود، به طور مفصل در دیوان اشعار جعفر قلی مورد توجه قرار گرفته است. زبان اشعار نثر قلی در بیان این شورش زبان ترکی است. جعفر قلی که به احتمال زیاد از نزدیک شاهد این شورش بوده، به طور قی رویارویی دو طرف (از یک سو حسن خان سالار و متحدانش و از سوی دیگر حمزه میرزا و سپس حسام السلطنه نمایندگی از حکومت قاجار) را شرح داده است. او در اشعار خود ضمن ارزیابی سیاست‌ها و رجزخوانی‌های طرفین، نئب نیروهای آن‌ها را نیز آورده است. مطابق روایت جعفر قلی، عمده یاران سالار در جریان طغیان او عبارت بودند کریم داد خان، مروی‌ها، بهادرخان، اراس خان ترکمن، محمد شیخ ترکمن، تربت جامی‌ها، ترکمانان تکه، کلان‌ها، تکه‌ها، میوت‌ها، قره‌اوغلان‌ها، خوارزمی‌ها، بلخی‌ها، ترکستانی‌ها، ممیش خان کرد و گروهی دیگر از ان شمال خراسان بوده‌اند.

باران عمده‌ی سپاهیان دولتی به رهبری حمزه میرزا و سپس سلطان مراد میرزا حسام السلطنه نیز شامل: بیات‌ها، نی‌ها، قرایی‌ها، سام خان کرد زعفرانلو، نایب اسکندرخان، جعفر قلی خان شادلو، پرویز خان، حسین پاشا و سلیمان ، درگری بوده‌اند. شورش سالار که از سال ۱۲۶۲ هـ ق شروع شده بود، در مجموع دو مرحله داشت: ۱- مرحله‌ی در زمان محمد شاه که فرماندهی نیروهای دولتی بر عهده‌ی حمزه میرزای حشمت‌الدوله بود؛ ۲- مرحله‌ی دوم در ن ناصرالدین شاه که به دستور امیرکبیر فرماندهی نیروهای دولتی و حکومت خراسان به فرزند عباس میرزا یعنی طان مراد میرزا حسام السلطنه واگذار شد. در دوره‌ی اول با توجه به سوء سیاست دربار تهران، بسیاری از کردهای ال خراسان مثل سام‌خان ایلخانی ایل زعفرانلو و جعفر قلی خان کرد شادلوی بوزنجردی و نیز پهلوان معروف کرد ن رشوانلو در کنار سالار بودند (۲۷) و در همین دوره بود که پهلوان حسن رشوانلو در دفاع از سالار در مشهد به قتل بد که شرح منظوم آن در دیوان جعفر قلی آمده است:

«... خراسان ستونی حسن پهلوان  
سیر نر صفتلی حسن پهلوان...  
پهلوان اولدی‌لار خان حکمینه، نوکر پیاده  
اول دعاویه باروب حسن پهلوان  
می اوروب ایل لار و یورش آپاروب  
ایکی اوز سر باز اولدروب یرالوب  
امرد اوق پهلوان گونگیسینن دگوب  
آتن دن یخلدی حسن پهلوان...  
جعفر قلی و صفین سالوب داستانه

قوچ ایگدلی نر صفت لی حسن رشوانلو» (۲۸).

ما در دوره‌ی دوم که با پادشاهی ناصرالدین شاه و صدارت امیر کبیر شروع شد وضعیت فرق کرد. امیر کبیر با درایت سی که داشت، حسام السلطنه را والی خراسان کرد و به تدبیر او بسیاری از سران کرد مثل سام خان ایلخانی و جعفر خان شادلو از سپاه سالار جدا شده و به سپاه حسام السلطنه پیوستند. امیرکبیر که می‌دانست سوء رفتار سپاهیان ره میرزا نارضایتی خراسانیان را به دنبال داشته، حسام السلطنه را از ادامه‌ی این رفتار بر حذر داشت و در حکمی اب به او نوشت:

«مراد میرزا، خراسان ملک شاه است و خراسانیان اولاد شاه. تو مأموری با سپاهیان خود بروی و حسن خان سالار را می‌گویند یاغی شده است بگیری. اگر شنیده شد که یک سپاهی تو حتی یک توپره کاه بی پول و رضایت رسانی‌ها گرفت و تو شکم آن سپاهی را ندریده‌ای، شاه شکم تو را خواهد درید» (۲۹).

بدین گونه با تدابیر امیر کبیر و همکاری کردان شمال خراسان شورش سالار که با حمایت ضمنی انگلیسی‌ها رزهای ایران را به خطر انداخته بود، از بین رفت (۳۰). سالار که در این اثنا کار خود را تمام شده می‌دید، نادم و نیمان شد؛ اما ماهیت عمل او به گونه‌ای بود که بخشیده نشد و به دار مکافات آویخته شد (۳۱). جعفر قلی در دیوان و د ضمن بیان داستان طغیان سالار، حکایت پشیمانی او و وداع با فرزندانش قبل از اعدام را به طور مفصل و در حدود ۱۶ بیت آورده است (۳۲). جعفر قلی که هم چون سران کرد در دوره‌ی اول طغیان سالار در اشعارش از حسن خان سالار تمجید کرده بود، در دوره‌ی دوم که سران کرد به تدبیر امیر کبیر از سالار جدا شده بودند، به بیان اشتباهات سالار داخته است (۳۳).

یکی دیگر از مباحث تاریخی روزگار جعفر قلی، تکاپوهای استعماری دولت روسیه در ضمیمه کردن مناطقی از خاک ران به خاک خود بوده است. روسیه بعد از تصرف مناطقی در شمال غربی ایران، کوشش می‌کرد تا سرزمین‌هایی بگر را نیز در شمال شرقی ایران تصرف کند و در این راستا موفقیت‌هایی هم به دست آورده بود. جعفر قلی این شاعر اشق پیشه که شهر به شهر به دنبال معشوق خود «ملواری» می‌گشت، با چشمان خود مشاهده می‌کرد که چگونه بس‌ها سرزمین‌های حد فاصل شرق دریای خزر تا سرحدات چین را به اشغال خود درآورده‌اند. وی در اشعار خود باره‌ای هر چند کوتاه به این اشغالگری‌ها دارد:

وی شهو ل من ئەسەر کر شمال نازنینه      ل عالم خەویدا چوووه مه‌که و مه‌دینه

بلبل عاشق گول شهو و رۆل که‌مینه      لاچینکم تاو دخۆم ل سەر ته گوگرچینه

شهر و شهر ئەز دگەرم ساته له روی زمینه      ئوروس هاتیه گرتیه ژ چینه تا ماچینه (۳۴).

جعفر قلی در جای دیگری از دیوان خود غیر مستقیم اشاره‌ای به قرا داد آخال دارد که مطابق آن بخشی از مناطق مال غربی خراسان واقع در دشت ترکمن نشین آخال - که دارای بیش از سی و چهار شهرک و روستا و حدود نه هزار انوار جمعیت بود - از ایران جدا شد و به روسیه ملحق گردید (۳۵):

ئوروس و ئینگلیس گرتن سەر‌هەدا چین و ماچین      رۆنشتن له بتخانه تا خراو کهن خانه‌ی دین

عشق ئاواتک چیه ده که و شه‌هر دکن ئابین      موسولمان و ئەر‌مه‌نی وه هه‌ف دون هم قهرین (۳۶).

جعفر قلی که می‌دانست دولت ناتوان قاجار توان مقابله با این اشغال‌گری‌ها را ندارد، برای حفظ سرحدات ایران ست به دعا برمی‌دارد:

یا عه‌باس عه‌له‌مدار ته سەردار له‌شکری      ئۆمهت ژ دست چو و رکو ته شیر دلاوهری

غورش بکشین یا عه‌باس ته زاده‌ی حه‌یده‌ری      هه‌فت ئەفلاکان خراو که ته ژ کلکان سری (۳۷).

جعفر قلی در مناجات نامه ای هم که به مناسبت قحطی سال ۱۲۸۸ ه ق دارد، اشاره‌ای به وضعیت خراب زندگی مردم می‌کند و از خداوند طلب بخشش مردم و رفع قحطی و گرانی را دارد:

خوداوه‌ندا وه حق تاها و ئال یاسین      ئهرزانی نازل که، وی گرانیاهلین  
ب حق صاحب زهمان، پادشاه سه‌قلین      خوداوه‌ندا که‌رم که، تو وی قه‌حتیا هلین (۳۸).

### یادداشت‌ها:

- ۱- مطابق روایت عامیانه‌ی شمال خراسان، بخشی کسی است که خداوند به او بخشش یا موهبتی عطا کرده و او را از دیگران مستثنی نموده است. بر اساس این باور بخشی باید بتواند شعر بسراید، داستان بگوید، دوتار بنوازد و آواز بخواند. به نقل از: محمد رضا درویشی و کلیم الله توحیدی، موسیقی شمال خراسان، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۱، ص ۶
- ۲- علی رحمتی قوردانلو، «مختصر سخنی بجای مقدمه در آغاز دیوان جعفر قلی زنگلی»، دیوان جعفر قلی زنگلی، به تصحیح و ویرایش احمد عضدی، بجنورد، انتشارات عضدی، ۱۳۸۷، ص ۱۸.
- ۳- جعفر قلی زنگلی، دیوان عرفانی جعفر قلی زنگلی، به کوشش و گردآوری کلیم الله توحیدی کانیمال، مشهد، باسع، ۱۳۸۱، ص ۲.
- ۴- برای اطلاع بیشتر از شورش سالار در خراسان ر. ک: علی اصغر شمیم، ایران در دوره سلطنت قاجار، تهران، علمی، ۱۳۷۱، ص ۱۶۱-۱۵۳.
- ۵- رمضانعلی شاکری، اثرکنامه تاریخ جامع قوچان، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۵، ص ۱۰۹.
- ۶- توحیدی، دیوان عرفانی جعفر قلی، ص ۵۷ و نیز رحمتی، «مختصر سخنی...»، ص ۱۸.
- ۷- جعفر قلی زنگلی و احمد عضدی، دیوان اشعار جعفر قلی زنگلی و مجموعه‌ای از اشعار احمد عضدی، ویرایش ترجمه احمد عضدی، بجنورد، عضدی، ۱۳۸۷، ص ۲۳.
- ۸- توحیدی، دیوان عرفانی جعفر قلی زنگلی، ص ۵۷.
- ۹- همان جا، ص ۳ و عضدی، دیوان اشعار جعفر قلی، ص ۱۵.
- ۱۰- رحمتی، «مختصر سخنی...»، ص ۱۸.
- ۱۱- عضدی، همان جا، ص ۲۳.
- ۱۲- همان جا، ص ۱۶.
- ۱۳- قرآن مجید، آیه ۴۳ سوره فاطر.
- ۱۴- عزت الله رادمش، تاریخ در قرآن، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی، ۱۳۶۸، ص ۱۱۴.
- ۱۵- توحیدی، همان جا، ص ۲۹۱-۲۰۰.
- ۱۶- همان جا، ص ۳۲۴.
- ۱۷- همان جا، ص ۲۲۰.

- ۱۸- همان جاعص ۲۲۷.
- ۱۹- همان جا، ص ۱۹۶.
- ۲۰- همان جا، ص ۱۹۷.
- ۲۱- قرآن مجید، سوره نمل، آیات ۱۴ تا ۴۴.
- ۲۲- عضدی، همان جا، ص ۱۰۵-۹۴.
- ۲۳- توحیدی، همان جا، ص ۱۲۷-۱۱۹.
- ۲۴- همان جا، ص ۱۶۰.
- ۲۵- همان جا، همان صفحه.
- ۲۶- همان جا، ص ۱۰۵-۱۰۱.
- ۲۷- یوسف متولی حقیقی، خراسان شمالی تاریخ تحولات سیاسی شهرهای خراسان شمالی از آغاز تا انقلاب اسلامی، مشهد، آهنگ قلم، ۱۳۸۷، ص ۱۵۱-۱۵۰.
- ۲۸- توحیدی، همان جا، ص ۲۸۲-۲۸۰.
- ۲۹- عباس اقبال آشتیانی، میرزاتقی خان امیر کبیر، به اهتمام ایرج افشار، تهران، توس، ۱۳۶۳، ص ۱۳۶.
- ۳۰- یوسف متولی حقیقی، افغانستان و ایران پژوهشی پیرامون روابط سیاسی و چالش‌های مرزی از احمد شاه رانی تا احمد شاه قاجار، مشهد، بنیاد پژوهش‌های اسلامی، ۱۳۸۳، ص ۲۳۶.
- ۳۱- رضاقلی خان هدایت، تاریخ روضه الصفای ناصری، تهران، کتابفروشی مرکزی و خیام، ۱۳۴۹، جلد دهم، ص ۴۱۷.
- ۳۲- توحیدی، همان جا، ص ۳۰۲-۲۷۹ و نیز: عضدی، همان جا، ص ۲۶۴-۲۵۷.
- ۳۳- همان جا، ص ۲۶۳.
- ۳۴- توحیدی، همان جا، ص ۸۷.
- ۳۵- ملکونف، سفر به سواحل جنوبی دریای خزر، ترجمه مسعود گلزاری، تهران، دادجو، ۱۳۶۵، ص ۲۵۵. برای اطلاع متن قرارداد آخال ر. ک: سید علی میر نیا، وقایع خاور ایران، مشهد، اردشیر، ۱۳۷۳، جلد اول، ص ۱۹۰-۱۷۹.
- ۳۶- توحیدی، همان جا، ص ۳۷۶.
- ۳۷- همان جا، ص ۳۷۷.
- ۳۸- عضدی، همان جا، ص ۲۳۴-۲۲۰.

## نگاه جامعه‌شناسانه به تغییر گویش کُردی سورانی در گذر زمان

طاهر سرحدی \*

چکیده:

از منظر جامعه‌شناسی زبان، پدیده‌ی تغییر زبان‌ها در طول زمان اجتناب‌ناپذیر است هر چند که جریان این تغییرات بسیار تدریجی، نامرئی و نامحسوس می‌باشد. مقایسه‌ی زبان مادری افراد با نسل‌های گذشته و بعد از آن‌ها در محیطی مشترک از یک سو و تغییر زبان‌ها از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر در یک فاصله زمانی نسبتاً طولانی از سوی دیگر، گویای این حقیقت روشن است. طبق گفته لیزنبرگ<sup>۱</sup> (نقل از هولمبرگ و اودن<sup>۲</sup>، ۲۰۰۵)، زبان کُردی به عنوان زیرگروهی از زبان‌های هند و اروپایی دارای چهار گویش<sup>۳</sup> (هورامی، زازایی، کرمانجی و سورانی) است، که در کشورهای ایران، عراق، ترکیه، سوریه و جمهوری‌های وابسته به شوروی سابق با آن صحبت می‌شود. در حالیکه تفاوت‌های واج‌شناسی، تکواژشناسی، واژگان و نحوی این گویش‌ها ارتباط بین گویش‌وران آن‌ها را معمولاً غیرممکن می‌سازد، اما به نظر می‌رسد که گاهی تفاوت بین این گویش‌ها از یک یا چند جنبه کمتر از تفاوت‌های بین زیرمجموعه‌های یکی از گویش‌ها می‌باشد.

در این تحقیق سعی شده است تا زیر گروه‌های جغرافیایی گویش سورانی از نظر تعدادی از واژگان به طور همزمان<sup>۴</sup> مورد مطالعه قرار گیرند، تا تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها به صورت آماری نشان داده شود. جمع‌آوری داده‌ها به صورت ارائه‌ی فهرست محدودی از واژگان فارسی به کرد زبان‌ها در مناطق مختلف ایران جهت نوشتن معادل آن‌ها به زبان کُردی گفتاری بوده است. تجزیه و تحلیل داده‌ها نشان

\* مدرس آموزشکده فنی مهندسی شهید یزدان‌پناه سمنج

<sup>۱</sup>. Leezenberg

<sup>۲</sup>. Holmberg and Odden

<sup>۳</sup>. dialect

<sup>۴</sup>. synchronic study of language

می‌دهد که زیرمجموعه‌های گویش کردی سورانی از یک محدوده‌ی جغرافیایی به محدوده‌ی دیگر از نظر واژگان متفاوت است و حتی واژگان مشترک کردی افراد با سنین بالا در نقاط مختلف بیش از آن‌هایی است که توسط افراد جوانتر به کار می‌روند و این دال بر تغییر عینی زبان کردی همانند سایر زبان‌های دیگر جهان است.

عدم به کارگیری واژگان دقیقاً همسان برای مفاهیم مشترک توسط اعضای یک جامعه زبانی نیز حاکی از پویایی و زبانی زبان به معنای واقعی کلمه می‌باشد. در ضمن درصد قابل توجه واژگان مشترک گویش‌های کردی در این مطالعه معنی‌دار است و مبین این حقیقت است که عدم موفقیت در ایجاد ارتباط گویشواران آن‌ها را باید در تفاوت‌های دستور زبان، واج‌شناسی و تکواژشناسی نیز جستجو کرد.

**واژه‌های کلیدی:** گویش، مطالعه هم‌زمانی زبان، جامعه‌شناسی زبان، واج‌شناسی، تکواژشناسی



## ۱. زبان، گویش و لهجه

«جامعه‌شناسی زبان»<sup>۱</sup> در پی کشف رابطه‌ی بین زبان و جامعه با هدف درک بهتر ساختار زبان و اینکه چگونه زبان‌ها در ارتباطات ایفای نقش می‌کنند می‌باشد. هادسون<sup>۲</sup> (۱۹۸۰) مطالعه‌ی زبان در ارتباط با جامعه را جامعه‌شناسی زبان می‌گوید تا هر چه بیشتر در مورد زبان نکاتی آموخته شود. مطالعات جامعه‌شناسی زبان به دوگونه ریززبانی<sup>۳</sup> و کلان‌زبانی<sup>۴</sup> صورت می‌گیرد؛ اولی به دنبال عناصر زبانی بسیار خاص و یا تفاوت‌های فردی همانند ادا کردن صداهای خیشومی در گویش‌های مختلف یک زبان می‌باشد، اما دومی حجم وسیعی از داده‌های زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد تا به نتایج کلی در مورد روابط گروهی مانند ویژگی‌های جهانی ارتباط افراد دست یابد. بر اساس تعاریف فوق تحقیق حاضر در زمره‌ی مطالعات ماکروزبانی قرار می‌گیرد.

بل<sup>۵</sup> (۱۹۷۶) هفت معیار را برای عینیت بخشیدن یک زبان بیان می‌کند که عبارتند از: یکسان‌سازی، بقاء،<sup>۶</sup> تاریخ‌مداری،<sup>۷</sup> استقلال،<sup>۸</sup> فروکاهش،<sup>۹</sup> اختلاط<sup>۱۰</sup> و بالفعل‌بودن<sup>۱۱</sup>. بر اساس معیارهای فوق می‌توان میزان توسعه‌ی زبان‌ها را نیز ارزشیابی کرد. «یکسان‌سازی» به فرایندی گفته می‌شود که از طریق آن زبان رمزگذاری می‌شود و شامل نوشتن دستور زبان، کتاب‌های املا، فرهنگ لغت‌ها و ادبیات می‌شود. البته انتخاب معیار<sup>۱۲</sup> ممکن است مشکلاتی را ایجاد کند چون انتخاب یک گویش به عنوان معیار به معنی مورد توجه قرار دادن گویندگان آن گویش است که به طور اجتناب‌ناپذیری با قدرت در ارتباط است. یکسان‌سازی نقش‌های متفاوتی را ایفا می‌کند، مثلاً افراد و گروه‌هایی را در درون یک جامعه بزرگ‌تر متحد می‌کند. بنابراین برای انعکاس نوعی هویت منطقه‌ای، اجتماعی، قومی یا مذهبی مورد استفاده قرار می‌گیرد. علاوه بر آن می‌توان برای اعتبار بخشیدن به گویندگانش از آن نیز استفاده کرد. تراچیل<sup>۱۳</sup> (۱۹۸۳) انگلیسی استاندارد را به گونه‌ای از انگلیسی اطلاق می‌دهد که معمولاً در چاپ به کار

<sup>۱</sup>. sociolinguistics

<sup>۲</sup>. Hudson

<sup>۳</sup>. microlinguistics

<sup>۴</sup>. macrolinguistics

<sup>۵</sup>. Bell

<sup>۶</sup>. standardization

<sup>۷</sup>. vitality

<sup>۸</sup>. historicity

<sup>۹</sup>. autonomy

<sup>۱۰</sup>. reduction

<sup>۱۱</sup>. mixture

<sup>۱۲</sup>. de facto

<sup>۱۳</sup>. norm

<sup>۱۴</sup>. Trudgill

می‌دهد که معمولاً در چاپ به کار می‌رود و در مدارس و همچنین به غیر انگلیسی زبان‌ها تدریس می‌شود. امروزه انگلیسی استاندارد به طریقی رمزگذاری شده است که دستور زبان و واژگان آن تقریباً در هر جایی از جهان که انگلیسی به کار می‌رود یکسان است و آن چنان قدرتمند است که فشار زیادی را بر گونه‌های محلی اعمال می‌کند، به طوری که بسیاری از گویش‌هایی که از قبل تثبیت شده‌اند اقتدار خود را از دست داده‌اند و به سوی زبان استاندارد تمایل پیدا کرده‌اند.

گاهی اوقات یکسان‌سازی به خاطر مسائل سیاسی به طور عمد بسیار سریع صورت می‌گیرد. مثلاً فنلاندی‌ها در قرن نوزدهم زبان گفتاری خود را تکامل بخشیدند، چون برای استقلال خود از سوئد و شوروی سابق به زبان استاندارد نیاز داشتند. یا در قرن بیستم ترک‌ها تحت حکومت «آتاترک» در تلاش برای یکدست‌سازی و مدرنیزه کردن زبان ترکی موفق بودند. امروزه ما شاهد تلاش‌های مشابهی در یکسان‌سازی سریع زبان‌ها در کشورهایمانند هند (زبان هندی)، اسرائیل (زبان عبری)، گینه‌ی نو (زبان تاک پیسین)<sup>۱</sup>، اندونزی (زبان باهاسا)<sup>۲</sup> و تانزانیا (زبان سواهیلی)<sup>۳</sup> هستیم. در هر مورد، گونه‌ای از یک زبان می‌بایست انتخاب می‌شد، از نظر منابع و نقش‌هایش توسعه می‌یافت و بالاخره به وسیله جامعه‌ی بزرگتری مورد پذیرش قرار می‌گرفت. به عنوان مثال زبان هندی هنوز هم در فرایند یکسان‌سازی است که با مقاومت گسترده‌ای روبروست مبادا که زبان‌های منطقه‌ای در آن ذوب شده و یا کاملاً از بین بروند.

معیار دوم «بقا» است که به جامعه‌ی زنده‌ی گویندگان زبان اطلاق می‌شود. از این معیار می‌توان برای تشخیص زبان‌های زنده از زبان‌های مرده استفاده کرد؛ مثلاً دو زبان سلتیک<sup>۴</sup> بریتانیای کبیر یعنی مانکس<sup>۵</sup> و کورنیش<sup>۶</sup> که اولی بعد از جنگ جهانی دوم و دومی در اواخر قرن هیجدهم منقرض شدند. البته بعضی از زبان‌ها حتی بعد از انقراض دارای اقتدار هستند؛ مانند، زبان‌های یونان کلاسیک و لاتین در جهان غرب، زبان سانسکریت برای هندیان و زبان عربی کلاسیک در جهان اسلام.

«تاریخ‌مداری» به حقیقتی اشاره می‌کند که گروه مشخصی از مردم با استفاده از زبان خاصی هویت خود را به دست می‌آورند: وابستگی‌های اجتماعی، سیاسی، مذهبی و قومی نیز ممکن است برای این گروه مهم باشند. اما وابستگی‌های ایجاد شده به وسیله یک زبان مشترک ممکن است قوی‌ترین عامل در میان آن‌ها باشد چنان که اعراب، چینی‌ها و عبری زبان‌ها به گونه‌های مختلف زبان خود به عنوان عاملی انسجام‌بخش تکیه دارند.

«استقلال» به عنوان معیاری ذهنی در ارتباط با احساسات است، چون یک زبان باید توسط

<sup>۱</sup> Tok Pisin

<sup>۲</sup> Bahasa

<sup>۳</sup> Swahili

<sup>۴</sup> Celtic

<sup>۵</sup> Manx

<sup>۶</sup> Cornish

گویندگانش متفاوت از زبان‌های دیگر احساس شود. مثلاً مردم اکراین زبان خود را روسی نمی‌دانند و یا بعضی از گویندگان بلاک انگلیش<sup>۱</sup> معتقدند که زبان آن‌ها به جای آن که گونه‌ای از انگلیسی باشد زبان مستقل و جداگانه‌ای است. «فروکاهش» که معیار دیگری است به حقیقتی گفته می‌شود که گونه‌ی خاصی ممکن است به جای گونه‌ای مستقل به عنوان زیرگونه در نظر گرفته شود. گویندگان کاکنی<sup>۲</sup> می‌گویند آن‌ها گونه‌ای از انگلیسی را صحبت می‌کنند و بنابراین اقرار می‌کنند که «معرف» گویندگان انگلیسی نیستند و آن‌ها وجود گونه‌های دیگر با موقعیت‌های تبعی برابر را به رسمیت می‌شناسند. فروکاهش یا تنزل موقعیت می‌تواند گاهی اوقات در انواع فرصت‌های داده شده به کاربران یک گونه صورت گیرد. مثلاً، یک گونه ممکن است فاقد سیستم نوشتاری باشد و یا مانند زبان پی‌جین<sup>۳</sup> در مقایسه با زبان‌های استاندارد ممکن است محدودیت قابل توجهی از جنبه کاربرد داشته باشد.

معیار ششم «اختلاط» است که به احساساتی اشاره می‌کند که گویندگان نسبت به خلوص گونه‌ی زبان خود دارند. به نظر می‌رسد این معیار برای گویندگان بعضی از زبان‌ها در مقایسه با زبان‌های دیگر مهم‌تر باشد. مثلاً این معیار برای گویندگان زبان‌های فرانسوی و آلمانی مهم‌تر از گویندگان زبان انگلیسی است. و بالاخره معیار «بالفعل بودن» به احساسی اشاره می‌کند، که بسیاری از گویندگان دارند از این نظر که هم گویندگان خوب و هم گویندگان ضعیف وجود دارند و این که گویندگان خوب معرفت معیارهای کاربرد صحیح می‌باشند. گاهی اوقات این به مفهوم تأکید بر زیرگونه‌ی خاصی به عنوان معرفت بهترین کاربرد می‌باشد. استانداردها باید نه تنها تثبیت شوند بلکه باید هم چنین حفظ شوند. احساسات مردم در ارتباط با معیارها پیامدهای مهمی برای درک هم‌گونه و هم تغییر زبان دارد.

زبان یک واژه‌ی<sup>۴</sup> فرابخشی اما گویش یک گونه فرعی زبان است. لطفی‌پور (۱۳۸۴) گونه‌های زبان را به سه نوع جغرافیایی<sup>۵</sup>، تاریخی<sup>۶</sup> و اجتماعی<sup>۷</sup> تقسیم می‌کند. پژوهش حاضر بر گویش‌های نوع اول متمرکز می‌باشد. به طور نظری گویش‌های یک زبان به صورت پیوستار می‌باشند به طوری که گویندگان گویش‌های دو انتهای پیوستار ممکن است قادر به فهم یکدیگر نباشند و یا گویندگان گویش‌های میانی ممکن است قادر به فهم یکی یا هر دو گویش ابتدا و انتها و یا حتی گویش‌های میانی دیگر نباشند. اگر چه زبان مرزنشینان هر دو سوی کشورهای هلند و آلمان و یا مرزنشینان کشورهای ایتالیا و فرانسه حتی امروز هم بسیار شبیه هم می‌باشند، اما آن‌ها ادعا می‌کنند که گویش‌های هلندی یا آلمانی از یک طرف و

<sup>۱</sup>. Black English

<sup>۲</sup>. Cockney

<sup>۳</sup>. Pidgin

<sup>۴</sup>. superordinate

<sup>۵</sup>. geographical

<sup>۶</sup>. historical

<sup>۷</sup>. social

یا ایتالیایی و فرانسوی را از طرف دیگر صحبت می‌کنند. فشارهای مختلف سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و آموزشی تفاوت‌های زبان میان کشورها را بر جسته‌تر می‌سازند، بنابراین با ظهور زبان‌های ملی گویش‌ها به تدریج ناپدید می‌شوند. گویش‌ها تحت دو نوع فشار هستند: یکی از داخل برای مطابقت با استانداردهای ملی و دیگری از بیرون برای متفاوت ساختن آن از استانداردهای مکان‌های دیگر. البته نباید گویش را با لهجه<sup>۱</sup> اشتباه گرفت. فسولد<sup>۲</sup> (۱۹۹۰) معتقد است که انگلیسی استاندارد اغلب با لهجه‌های مختلف و وابستگی‌های منطقه‌ای و اجتماعی صحبت می‌شود مانند لهجه‌های مربوط به شمال آمریکا، سنگاپور، هند، لیورپول، بوستون، نیویورک و غیره. اما با وجود این اختلاف‌ها میان آنان وحدت قابل توجهی از نظر دستور زبان و واژگان وجود دارد چون انگلیسی استاندارد را صحبت می‌کنند. به عبارت دیگر، انگلیسی استاندارد را می‌توان با لهجه‌ی هر منطقه‌ای صحبت کرد و یا صحبت کردن انگلیسی یا هر زبان دیگر بدون لهجه غیر ممکن است.

### ۲. تغییر زبان

کریستال<sup>۳</sup> (۲۰۰۳) تغییر زبان از منظر زبان‌شناسی تاریخی را به تغییر در درون زبان در گذر زمان می‌داند. این پدیده به طور منظم توسط زبان‌شناسان مقابله‌ای در اواخر قرن هیجدهم و سپس در قرن بیستم توسط زبان‌شناسان تاریخی و جامعه‌شناسان زبان مورد مطالعه قرار گرفت. به عقیده کریستال (همان منبع) همه جنبه‌های زبان شامل این پدیده می‌شوند اگر چه به دلیل تغییرات قابل توجه و مکرر آواشناسی و واژگان به نحو توجه کمتری شده است. فولی<sup>۴</sup> (۱۹۹۷) معتقد است که قدمت زبان انسان (چهل هزار سال) و به روایت‌های افراطی (دویست هزار) و حتی (چهارصد هزار سال) می‌باشد. لاس<sup>۵</sup> (۱۹۹۷) سه عامل را در تغییر زبان دخیل می‌داند، قرض‌گیری کلمات از زبان‌های دیگر، ابداع کلمات جدید و تغییر کلمات موجود. اکثر زبان‌شناسان (از جمله سوسور<sup>۶</sup> ۱۹۵۹ و بلومفیلد<sup>۷</sup> ۱۹۳۳) معتقدند که خود تغییر قابل مشاهده نیست و آنچه که قابل مشاهده است نتایج تغییر می‌باشد. وارداف<sup>۸</sup> (۱۹۹۲) دو عامل درونی<sup>۹</sup> و بیرونی<sup>۱۰</sup> را در تغییر زبان مؤثر می‌داند. مثلاً در طول زمان ممکن است تفاوت بین دو صدا در

<sup>۱</sup>. accent

<sup>۲</sup>. Fasold

<sup>۳</sup>. Crystal

<sup>۴</sup>. Foley

<sup>۵</sup>. Lass

<sup>۶</sup>. Sausure

<sup>۷</sup>. Bloomfield

<sup>۸</sup>. Wardhaugh

<sup>۹</sup>. internal

<sup>۱۰</sup>. external

یک زبان از بین برود یعنی دو مصوت به یک مصوت تبدیل شود؛ مانند (meat و meet) و یا (hoarse و horse) در گونه‌های مختلف زبان انگلیسی. یا روزگاری کلمه‌ای ممکن بود در نقش‌های مختلف دارای تلفظ واحدی بوده باشد ولی امروزه هر کدام از آن‌ها تلفظ متفاوتی دارند مانند house در نقش اسم در مقایسه با همان کلمه در نقش فعل.

نوع دوم تغییر زبان بیرونی است؛ این تغییر از طریق قرض‌گیری<sup>۱</sup> صورت می‌گیرد. تغییراتی که به وسیله قرض‌گیری از سایر گویش‌ها و زبان‌ها رخ می‌دهد در مقایسه با تغییرات درونی بسیار قابل تشخیص می‌باشند زیرا دارای ویژگی‌های زبانی و توزیع<sup>۲</sup> برجسته‌تری می‌باشند (مانند schm و schl در آغاز کلمات انگلیسی و یا ل در ابتدای کلمات با تلفظی شبیه zh). این کلمات اکثراً لغات علمی و کلماتی برای توصیف اشیاء خارجی مانند kangaroo, perfume, tea, pajmas و غیره می‌باشند. گویندگان زبان‌های مختلف ممکن است در مورد قرض‌گیری دیدگاه‌های متفاوتی داشته باشند. انگلیسی‌زبان‌ها بدون تعصب از دیگر زبان‌ها واژگان را قرض می‌گیرند، اما گویندگان زبان‌های فرانسوی، آلمانی، عبری مدرن و ایسلندی مدرن متعصب‌ترند. البته گویندگان هر زبانی ممکن است تمایل به قرض گرفتن لغات از زبان یا زبان‌های خاصی داشته باشند. مثلاً، گویندگان زبان هندی برای قرض‌گیری از زبان سانسکریت و گویندگان زبان اردو از عربی استفاده می‌کنند. به عقیده کیلر<sup>۳</sup> (۱۹۹۴) در کل تغییر زبان پدیده‌ای حتمی، اجتناب‌ناپذیر و جهانی بوده و هرگز پایان نمی‌پذیرد و هر چه فاصله‌ی زمانی بین دو متن در زبانی بیشتر باشد تغییرات آن نیز مشهودتر خواهد بود، اگر چه ما بیشتر به تغییراتی که اخیراً در زبان اتفاق می‌افتد حساس و مردد هستیم. مثلاً، زبان عصر چوسر<sup>۴</sup> که از انگلیسی امروز (بیست نسل) فاصله دارد بسیار مشکل‌تر و غیرقابل فهم‌تر از زبان عصر آستین<sup>۵</sup> است که تقریباً صد و هشتاد سال قبل می‌زیسته است. حتی زبان انگلیسی به کار رفته در روزنامه‌ها و مجلات پس از جنگ جهانی دوم با زبان انگلیسی امروز به طور قابل توجهی تفاوت دارد.

آلن<sup>۶</sup> (۱۹۷۵) نیز معتقد است که زبان‌ها در حال تغییر دائمی بوده و این تفکر که زبانی ممکن است روزی در آینده به حالت انجماد، ایستا و بدون تغییر درآید، غیر ممکن است. اشتباه است اگر تصور کنیم که زبان هر جامعه زبانی<sup>۷</sup> کاملاً هم‌شکل و همگن باشد چون هر جامعه زبانی همیشه از گروه‌های بسیار متفاوتی تشکیل می‌شود که منعکس کننده تفاوت‌های سنی، مکان‌های جغرافیایی، علائق حرفه‌ای و

<sup>۱</sup>. borrowing

<sup>۲</sup>. distribution

<sup>۳</sup>. Keller

<sup>۴</sup>. Chaucer

<sup>۵</sup>. Austin

<sup>۶</sup>. Allen

<sup>۷</sup>. peech community

زمینه‌های آموزشی آن‌ها می‌باشد و به همین دلیل است بسیاری از ویژگی‌هایی که شاخصه‌ی تشخیص دو زبان هستند ممکن است در گویش‌ها و گونه‌های مختلف در همان زمان وجود داشته باشند. تغییراتی که دائماً در یک زبان زنده در حال انجام است در واژگان مشهودتر است. کلمات جدید برای برآورده کردن نیازهای جدید ابداع می‌شوند، کلمات قدیمی از بین می‌روند و کلمات موجود معانی جدید به خود می‌گیرند. به گفته‌ی "آلن" (همان منبع) کلماتی که معنی‌شان تغییر کرده است در هر صفحه از آثار شکسپیر به چشم می‌خورد و یا در حدود هشتاد و پنج درصد واژگان انگلیسی قدیم<sup>۱</sup> برای خوانندگان امروز ناآشنا است.

اگر چه تغییرات تلفظ کمتر مشهود هستند اما به اندازه‌ی تغییر در جنبه‌های دیگر خاثر اهمیت می‌باشد. تغییرات همچنین در شکل‌های دستوری رخ می‌دهد. انگلیسی قدیم همانند زبان‌های لاتینی و یونانی یک زبان صرفی<sup>۲</sup> بود و برای نشان دادن تعداد، جنسیت، حالت، زمان، معلوم و مجهول و غیره از پسوندهای آخر کلمات استفاده‌ی وسیعی می‌شد. اما دستور زبان انگلیسی از زمان چوسر<sup>۳</sup> (قرن چهاردهم) به طور قابل توجهی ساده‌تر شده است؛ مثلاً، امروزه پسوندهای آخر اسم‌ها فقط برای نشان دادن حالت جمع کلمات و مالکیت محدود شده است. پسوندهای آخر صفات جز برای حالت‌های خاص تفضیلی و عالی کاملاً حذف شده و یا پسوندهای تقریباً تمام فعل‌ها (برای نشان دادن نوع فاعل) حذف شده‌اند. در مجموع انگلیسی امروزه با استفاده‌ی وسیع از حروف اضافه و افعال کمکی ارتباط بین کلمات در جمله را نشان می‌دهد. لاس<sup>۴</sup> (۲۰۰۶) همچنین استفاده از حالات تفضیلی و عالی صفات و قیده‌های انگلیسی تا قرن هیجدهم را انتزاعی و اختیاری می‌داند که بعد از آن به علت عوامل اجتماعی، نقشی<sup>۵</sup> و شناختی<sup>۶</sup> قاعده‌مند شد.

### ۳. روش تحقیق

ابتدا لیستی شامل دویست واژه‌ی فارسی به طور تصادفی<sup>۷</sup> تهیه گردید (جدول شماره ۲ ضمیمه) و در اختیار افراد کُرد زبان در شهرهای مختلف استان‌های کُردستان، کرمانشاه، و آذربایجان غربی قرار داده شد تا نسبت به نوشتن معادل کُردی کلمات اقدام کنند. تعداد افراد شرکت کننده در این تحقیق تقریباً دویست نفر بودند که متولد و ساکن شهرهای (سنندج، کامیاران، مریوان، قروه، دهگلان، بانه، سقز،

---

<sup>۱</sup>. Old English  
<sup>۲</sup>. inflectional  
<sup>۳</sup>. Chaucer  
<sup>۴</sup>. Lass  
<sup>۵</sup>. functional  
<sup>۶</sup>. cognitive  
<sup>۷</sup>. randomli

دیواندره، بیجار، کرمانشاه، ایلام، گیلان غرب، روانسر، جوانرود، پاوه، نوسود، نودشه، بوکان، مهاباد، اشنویه، نقده، پیرانشهر، سردشت، تکاب و شاهین دژ) بودند. اگر چه افراد شرکت‌کننده در هر شهر از گروه‌های مختلف سنی بودند، اما میانگین واژه‌های مشترک، واژه‌های نزدیک به هم، واژه‌های متفاوت و واژگان فارسی به کار رفته در هر کدام از این مکان‌ها مورد توجه قرار گرفت. از شرکت‌کنندگان درخواست شد تا معادل واژگان را بر اساس زبان گفتاری خود ارائه کنند و نه زبان ادبی و یا هر زبان دیگری که احتمالاً در محیط‌های دیگر تحت تأثیر آن قرار گرفته باشند. ضمناً جمع‌آوری پرسشنامه‌ها بلافاصله بعد از کامل شدن آن‌ها صورت گرفت تا از دخالت نظرات و سلیق افراد دیگر ممانعت شود، و نتیجه‌ی تحقیق بر اساس گفتار طبیعی افراد باشد. همان طور که در قسمت‌های قبل ذکر شد هدف این پژوهش پی بردن به تفاوت‌های همزمانی<sup>۱</sup> گونه‌های مختلف «گویش سورانی» در مناطق مختلف ایران تنها از جنبه‌ی واژگان می‌باشد.

### ۴. تجزیه و تحلیل داده‌ها

پس از جمع‌آوری داده‌ها، تجزیه و تحلیل آن‌ها به روش ذیل انجام شد و با توجه به آشنایی پژوهشگر با گونه‌ی کُردی شهرستان بانه به عنوان یکی از گونه‌های جغرافیایی گویش کُردی سورانی، از آن برای مقایسه با گونه‌های جغرافیایی دیگر استفاده شده است و پرسشنامه‌ها بر اساس تعداد واژگان مشترک، شبه مشترک، متفاوت و وارد شده از زبان فارسی مورد ارزیابی قرار گرفته‌اند. واژه‌ی شبه مشترک به واژه‌ای اطلاق می‌شود که در گویش‌ها و یا گونه‌های مختلف کُردی شبیه هم بوده و تفاوت آن‌ها ممکن است از نظر اعراب‌گذاری، جابه‌جایی حروف و افزایش یا کاهش یک یا چند حرف باشد. مقایسه واژگان به کار رفته در مناطق مختلف در جدول زیر قابل تأمل می‌باشد.

**جدول ۱: مقایسه واژگان گونه‌های مختلف گویش کُردی سورانی و همچنین مقایسه آنها با**

<sup>۱</sup>. synchronic

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

ویش‌های دیگر زازایی، هورامی و کرمانجی بر حسب درصد

منطقه جغرافیایی	واژگان مشترک	واژگان شبه مشترک	واژگان متفاوت	واژگان فارسی	واژگان بدون پاسخ
سقز	٪۶۶	٪۸	٪۱۰	٪۱۰	٪۶
مریوان	٪۷۰	٪۱۰	٪۱۷	٪۱	٪۲
دیواندره	٪۳۴	٪۹	٪۳۷	٪۱۷	٪۳
بیجار	٪۱۳	٪۸	٪۳۵	٪۳۸	٪۶
سنندج	٪۲۴	۱۱٪	٪۳۴	٪۲۳	٪۸
دهگلان	٪۲۳	٪۵	٪۲۸	٪۲۲	٪۲۲
قروه	٪۲۲	٪۱۲	٪۳۴	٪۳۰	٪۲
کامیاران	٪۲۹	٪۱۱	٪۳۳	٪۲۶	٪۱
بوکان	٪۷۸	٪۳	٪۱۲	٪۴	٪۳
مهاباد	٪۷۲	٪۶	٪۸	٪۳	٪۱۱
سردشت	٪۷۷	٪۸	٪۴	٪۴	٪۷
پیرانشهر	٪۶۶	٪۵	٪۱۹	٪۷	٪۳
اشنویه	٪۷۴	٪۱۰	٪۱۰	٪۴	٪۲
نقده	٪۶۹	٪۵	٪۱۷	٪۶	٪۳
تکاب	٪۴۸	٪۷	٪۲۴	٪۱۶	٪۵
شاهین‌دژ	٪۵۶	٪۷	٪۱۹	٪۱۴	٪۴
جوانرود	٪۴۵	٪۸	٪۲۷	٪۲۰	٪۵
روانسر	٪۳۶	٪۶	٪۳۰	٪۲۷	٪۱



پاوه	۲۳٪	۳٪	۵۵٪	۱۱٪	۸٪
نودشه	۱۸٪	۱۲٪	۴۵٪	۱۵٪	۱۰٪
کرمانشاه	۱۳٪	۵٪	۲۹٪	۵۰٪	۳٪
اسلام‌آباد غرب	۲۵٪	۵٪	۳۸٪	۳۱٪	۱٪
ایلام	۱۴٪	۴٪	۴۶٪	۲۴٪	۱۲٪
ارومیه	۳۴٪	۸٪	۴۷٪	۶٪	۵٪

همان‌طوری که مشاهده می‌شود، هیچ کدام از گونه‌های مختلف گویش سورانی در هیچ‌ده منطقه‌ی جغرافیایی مختلف ایران از نظر پنج ویژگی بررسی شده کاملاً شبیه هم نمی‌باشند. تراکم واژگان مشترک بر اساس گونه‌ی مبنا در مناطق مختلف به ترتیب به شرح ذیل می‌باشد: بوکان (۷۸٪)، سردشت (۷۷٪)، اشنویه (۷۴٪)، مهاباد (۷۲٪)، مریوان (۷۰٪)، نقده، (۶۹٪)، سقز (۶۶٪)، پیرانشهر (۶۶٪)، شاهین‌دژ (۵۶٪)، تکاب (۴۸٪)، جوانرود (۴۵٪)، روانسر (۳۶٪)، دیواندره (۳۴٪)، کامیاران (۲۹٪)، سنندج (۲۴٪)، دهگلان (۲۳٪)، قروه (۲۲٪) و بیجار (۱۳٪).

در ضمن تراکم واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف گویش سورانی بر خلاف آرایش قبلی به ترتیب عبارتند از: قروه (۱۲٪)، سنندج (۱۱٪)، کامیاران (۱۱٪)، اشنویه (۱۰٪)، مریوان (۱۰٪)، دیواندره (۹٪)، سردشت (۸٪)، بیجار (۸٪)، سقز (۸٪)، جوانرود (۸٪)، تکاب (۷٪)، شاهین‌دژ (۷٪)، روانسر (۶٪)، مهاباد (۶٪)، دهگلان (۵٪)، پیرانشهر (۵٪)، نقده (۵٪) و بوکان (۳٪).

درصد واژگان فارسی موجود در هر کدام از گونه‌های مورد مطالعه نیز به ترتیب بدین گونه می‌باشد. بیجار (۳۸٪)، قروه (۳۰٪)، روانسر (۲۷٪)، کامیاران (۲۶٪)، سنندج (۲۳٪)، دهگلان (۲۲٪)، جوانرود (۲۰٪)، دیواندره (۱۷٪)، تکاب (۱۶٪)، شاهین‌دژ (۱۴٪)، سقز (۱۰٪)، پیرانشهر (۷٪)، نقده (۶٪)، سردشت (۴٪)، بوکان (۴٪)، اشنویه (۴٪)، مهاباد (۳٪) و مریوان (۱٪). و بالاخره درصد واژگان متفاوت گونه‌های مختلف (جدول شماره ۳ ضمیمه) در مقایسه با گونه‌ی مبنا به ترتیب زیر است: سردشت (۷٪)، مهاباد (۸٪)، سقز (۱۰٪)، اشنویه (۱۰٪)، بوکان (۱۲٪)، مریوان (۱۷٪)، نقده (۱۷٪)، پیرانشهر (۱۹٪)، شاهین‌دژ (۱۹٪)، تکاب (۲۴٪)، جوانرود (۲۷٪)، دهگلان (۲۸٪)، روانسر (۳۰٪)، کامیاران (۳۳٪)، قروه (۳۴٪)، سنندج (۳۴٪)، بیجار (۳۵٪) و دیواندره (۲۷٪).

بخشی از جدول شماره ۱ نیز به تجزیه و تحلیل واژگان به کار رفته در گویش‌های دیگر کُردی همانند زازایی، هورامی و گورانی اختصاص داده شده است که درصد واژگان مشترک آن‌ها با گونه‌ی مبنا به ترتیب ۲۴٪، ۲۱٪ و ۱۷٪ (کرمانشاه ۱۳٪، ایلام ۱۴٪، اسلام‌آباد غرب ۲۵٪) می‌باشد. تراکم

واژه‌های شبه مشترک در گویش‌های فوق همچنین به ترتیب تقریباً ۸٪، ۸٪ و ۵٪ و واژه‌های فارسی به کار رفته در آن‌ها ۶٪، ۱۳٪ و ۳۵٪ (کرمانشاه ۵۰٪، ایلام ۲۴٪ و اسلام‌آبادغرب ۳۰٪) است. و بالاخره واژگان متفاوت موجود در این گویش‌ها در مقایسه با گونه‌ی مبنا به ترتیب ۴۷٪، ۵۰٪ و ۳۸٪ می‌باشد.

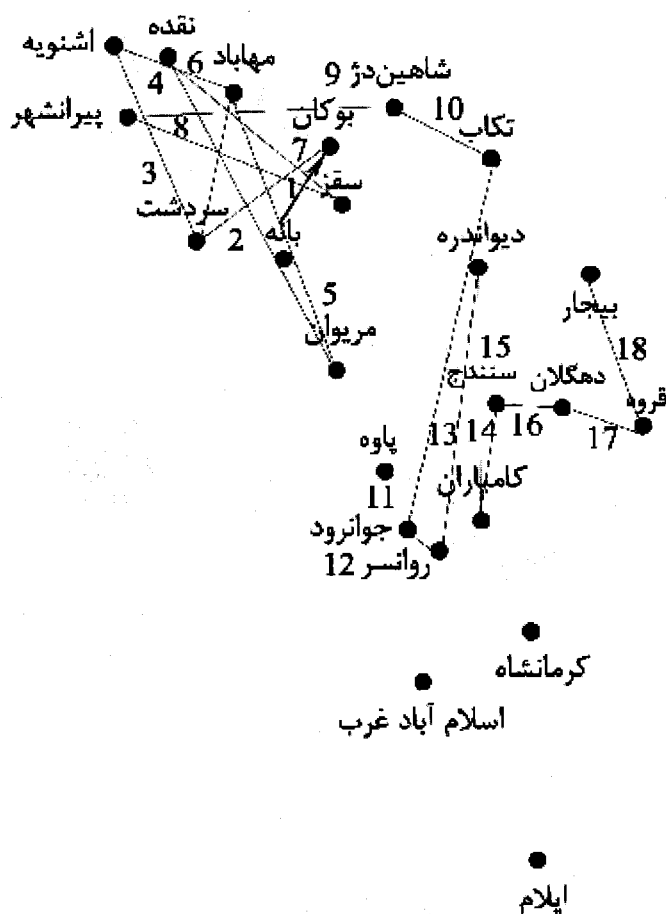
### ۵. نتیجه‌گیری و بحث

از نظر زبان‌شناسی تاریخی همه‌ی گونه‌های یک زبان دارای سرچشمه‌ای واحد بوده که در گذر زمان و تحت تأثیر عوامل مختلف جغرافیایی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی به طور قابل توجهی از یکدیگر فاصله گرفته‌اند. تشخیص هویت جغرافیایی افراد حتی در حیطه‌ی جامعه‌ی زبان‌گردی به وسیله‌ی گونه‌های زبان‌گفتاری آن‌ها مبتن تغییر زبان در طول تاریخ بوده است که شاید همه‌ی مردم به طور ذهنی به آن واقف باشند. اگر چه اثبات تغییر زبان از جنبه‌های مختلف طی دوره‌های طولانی ساده و جالب می‌باشد اما ردیابی آن به طور همزمانی و در مقطعی خاص پیچیده و دشوار است. عقل حکم می‌کند که تفاوت‌های زبانی اعضای تشکیل‌دهنده‌ی یک گویش با ایجاد فواصل مکانی بیشتر نمود پیدا می‌کند و یا به عبارت دیگر هر چه اعضای یک جامعه زبانی از نظر مکان به هم نزدیک‌تر باشند تفاوت‌های زبانی آن‌ها باید کم‌رنگ‌تر باشد. اما تجزیه و تحلیل داده‌های به دست آمده در این مطالعه نشان می‌دهد که این پدیده همیشه بدین منوال نیست؛ مثلاً، وجه اشتراک واژگان به کار رفته در گونه‌ی کردی بانه می‌بایست به ترتیب به گونه‌های سقز، سردشت، مریوان، بوکان، مهاباد، دیواندره، پیرانشهر، اشنویه و نقده نزدیک‌تر باشد در حالی که اطلاعات بدست آمده نشان می‌دهد که این مراتب به ترتیب شامل بوکان، سردشت، اشنویه، مهاباد، مریوان، نقده، سقز، پیرانشهر، شاهین‌دژ، تکاب، جوانرود، روانسر، دیواندره، کامیاران، سنندج، دهگلان، قروه و بیجار می‌باشد. مسیر این اشتراکات به ترتیب از نقطه نظر موقعیت جغرافیای در نقشه‌ی زیر نشان داده شده‌اند که تا حد زیادی نامتقارن می‌باشد. به عبارت دیگر مسیر این اشتراکات از بانه شروع و به ترتیب به شهرهای بوکان، سردشت، اشنویه، مهاباد، مریوان، نقده، سقز، پیرانشهر، شاهین‌دژ، تکاب، جوانرود، روانسر، دیواندره، کامیاران، سنندج، دهگلان، قروه و نهایتاً به بیجار منتهی می‌شود.

**نقشه‌ی ۱:** مسیر جغرافیایی عبور واژگان مشترک در گونه‌های مختلف گویش کردی سورانی در ایران که به ترتیب از شماره‌ی ۱ تا ۱۸ مشخص شده‌اند.

ارومیه

سرو



وجود واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف زبان کردی در مقایسه با گونه‌ی زبان بانه‌ای از منظر موقعیت جغرافیایی خلاف فرضیه‌ی ما می‌باشد به طوری که بیشترین مشترکات به ترتیب شامل گونه‌های قروه، سنندج، کامیاران، اشنویه، مریوان، دیواندره، سردشت، بیجار، سقز، جوانرود، تکاب، شاهین‌دژ، روانسر، مهاباد، دهگلان، پیرانشهر، نقده و بوکان می‌باشد. این نکته جالب توجه است که گونه‌ی زبان بوکانی دارای بیشترین واژگان مشترک با گونه‌ی زبان بانه‌ای است، اما آن از جنبه‌ی واژگان شبه مشترک در مقام آخر قرار دارد. و اگر چه گونه‌های زبان قروه، سنندج و کامیاران دارای تقریباً کمترین واژه‌های مشترک با گونه‌ی زبان کردی بانه‌ای هستند، اما از حیث واژگان شبه مشترک دارای بالاترین تراز می‌باشند.

مسأله‌ی قابل توجه دیگر تأثیرپذیری و تعامل زبان‌ها و فرهنگ‌های هم‌جوار می‌باشد. از آنجایی که در ایران زبان فارسی زبان رسمی و غالب کشور می‌باشد لذا انتشار آن از طریق رسانه‌ها، کتاب‌های درسی و غیردرسی، امور دولتی، آموزش و پرورش و غیره تأثیر فراوانی بر سایر زبان‌های ایرانی خواهد گذاشت. پیشرفت علم و فناوری در جهان از یک طرف و عدم نیاز و اهتمام گویندگان زبان‌های غیرفارسی در یافتن معادل‌های بومی برای واژگان جدید داخلی و خارجی به علت محدودیت‌های موجود ضرورت به عاریت گرفتن کلمات را از فارسی شدت می‌بخشد. هم‌مرز بودن شهرها و روستاهای کرد زبان با مناطق فارس‌زبان باید ورود لغات فارسی به زبان کردی آن مناطق را تسریع بخشد که این قضیه در بعضی از مناطق جمعیت آماری مورد مطالعه صادق و در برخی مناطق دیگر خلاف انتظار می‌باشد. همان‌طوری که در بخش تجزیه و تحلیل داده‌ها ذکر شد به نظر می‌رسد که بیشترین درصد واژگان فارسی به کار رفته در گونه‌های مختلف کردی سورانی به ترتیب در شهرهای بیجار، قروه، روانسر، کامیاران، سنندج، دهگلان، جوانرود، دیواندره، تکاب، شاهین‌دژ، سقز، پیرانشهر، نقده، سردشت، بوکان، اشنویه، مهاباد و مریوان به چشم می‌خورد.

مطالعه‌ی جدول هم چنین دامنه‌ی تفاوت گونه‌های مختلف کردی سورانی با گونه‌ی مینا را از نظر واژگان نشان می‌دهد به طوری که گونه‌های مردم سردشت، مهاباد، سقز، اشنویه و بوکان دارای کمترین درصد واژه‌های متفاوت و گونه‌های مردم دیواندره، بیجار، سنندج، قروه و کامیاران دارای بیشترین درصد واژه‌های متفاوت می‌باشد. پیوستار ذیل جزئیات همه‌ی گونه‌های زبانی را از این جنبه نشان می‌دهد.

دیوانچه	قروه و سنندج	روانسر	چوانرود	تیران شهر شاهین	نوکان	مهاباد	سردشت
---------	--------------	--------	---------	-----------------	-------	--------	-------

تیران	کامیاران	دهگلان	نکاب	پربون	نقده	سفر آشنایی	تانه
-------	----------	--------	------	-------	------	------------	------

اگر چه تجزیه و تحلیل داده‌ها بر اساس میانگین پاسخ‌های ارائه شده در هر نقطه‌ی جغرافیایی جهت خنثی کردن انحراف‌های احتمالی در تحقیق بوده است اما متغیر سن افراد پاسخ دهنده به فهرست واژگان نباید مورد غفلت قرار گیرد. مطالعه‌ی فهرست‌های واژگان معادل ارائه شده به وسیله‌ی پاسخ دهندگان نشان می‌دهد که در اکثریت مطلق مناطق جغرافیایی مورد مطالعه درصد معادل‌های مشترک واژگان کُردی افراد مسن‌تر در مقایسه با گونه‌ی مینا به طور قابل توجهی بیش از آن‌هایی است که توسط افراد جوان‌تر ارائه شده‌اند. این پدیده را می‌توان به دو صورت توجیه کرد. اولاً تشابه بیشتر زبان گفتاری افراد مسن (تقریباً با بیست سال تفاوت سنی) با گونه مینا را می‌توان نشانه‌ی تغییر زبان در طول زمان دانست به طوری که هر چه سن افراد کمتر باشد شاید زبان مورد استفاده آن‌ها متفاوت‌تر از زبان والدین و مردم مسن‌تر جامعه زبانی آن‌ها باشد. ثانیاً تفاوت گونه‌ی زبانی افراد مسن و جوان در هر منطقه جغرافیایی را می‌توان دال بر گسترش دامنه‌ی لغات افراد در طول زمان تلفی کرد از این نظر که یادگیری زبان مادری ممکن است در هیچ مقطع زمانی متوقف نشده و به صورت حتی ناخودآگاه همیشه در حال تکامل باشد.

نکته‌ی مهم دیگری که از حاشیه این تحقیق به دست می‌آید آن است که تفاوت واژگان بعضی از گویش‌های دیگر کُردی در مقایسه با گونه‌ی مینا در این مطالعه کمتر از تفاوت‌های بین گونه‌های مختلف گویش کُردی سورانی می‌باشد. مثلاً سی و چهار درصد واژگان مشترک گویش زازایی و گونه‌ی مینا نشان می‌دهد که این گویش از نظر واژگان در مقایسه با گونه‌های زبان کامیاران (۲۹٪)، سنندج (۲۴٪)، دهگلان (۲۳٪)، قروه (۲۲٪) و بیجار (۱۳٪) به گونه‌ی مینا نزدیکتر است و یا هفده درصد واژگان مشترک بین گویش گورانی (مناطق کرمانشاه، اسلام‌آباد غرب و ایلام) و گونه‌ی مینا ثابت می‌کند، که این گونه از نظر واژگان در مقایسه با گونه‌ی زبان بیجار به گونه‌ی مینا نزدیک‌تر است. اشتراک بیست درصدی واژگان گویش هورامی با گونه‌ی مینا نیز آن را بیشتر از گونه‌ی بیجاری با گونه‌ی مینا نشان می‌دهد. در جدول‌های شماره‌ی ۳ و ۴ و ۵ به ترتیب تعدادی از واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف کُردی سورانی، گویش‌های کُردی و همچنین واژگان متفاوت در آن‌ها نشان داده شده است.

**۶. محدودیت‌های تحقیق و پیشنهادها**

همان طوری که قبلاً ذکر شد شمارش واژگان معادل هر گونه‌ی زبان کُردی سورانی به صورت میانگین محاسبه شده است تا خطاهای ناشی از دانش کم یا زیاد زبانی افراد باعث انحراف نتیجه تحقیق نشود اما می‌توان همین مطالعه را با فهرست گسترده‌تری از واژگان و با دخالت دادن افراد بیشتری در ارائه‌ی معادل کلمات تکرار کرد. مطالعه و مقایسه‌ی گونه‌ها و گویش‌های زبان کُردی از نظر دستور زبان و تلفظ به طور مجزا نیز می‌تواند موضوعات جدید و جالبی برای محققان آینده باشد و بالاخره انجام پژوهش‌هایی در ارتباط با تشابه و یا تفاوت واژگان در گونه‌های مختلف گویش‌های دیگر کُردی مانند هورامی، زازایی و کرمانجی می‌تواند جالب توجه باشد.

**منابع**

لطفی‌پور ساعدی، کاظم (۱۳۸۴) **اصول و روش ترجمه**، تهران، انتشارات دانشگاه پیام نور.

- Allen, J. P. B. (۱۹۷۵), **Some Basic Concepts in Linguistics**, In J. P. B. Allen and S. Pit Corder (Eds.), **Papers in Applied Linguistics**. London, Oxford University Press.
- Bell, R. T. (۱۹۷۶), **Sociolinguistics: Goals, Approaches and Problems**, London, Batsford.
- Bloomfield, L. (۱۹۳۳), **Language**, New York, Henry Holt.
- Crystal, D. (۲۰۰۳), **A Dictionary of Linguistics and Phonetics (۵th edition)**, Oxford, Blackwell Publishing.
- De Saussure, F. (۱۹۵۹), **Course in General linguistics**, New York, McGraw-Hill.
- Fasold, R. (۱۹۹۰), **The Sociolinguistics of Language**. Oxford, Basi Blackwell.
- Foley, W. A (۱۹۹۷), **Anthropological Linguistics: An Introduction**, Oxford, Blackwell.
- Holmberg, A. and Odden, D (۲۰۰۵), **Possession in Howrami**, Durham Working Papers in Linguistics. Vol. ۱۰: ۷۷-۹۴.
- Keller, R. (۱۹۹۴), **Language Change: The Invisible Hand in Language**, Translated by Brigitt Nerlich. London: Routledge.
- Hudson, R.A. (۱۹۸۰), **Sociolinguistics**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lass, R. (۱۹۹۷), **Historical Linguistics and Language Change**,

Cambridge, Cambridge University Press.

- Lass, R. (۲۰۰۶), **Phonology and Morphology**, In R. Hogg and D. Denison (Eds.), *A History of the English Language* (pp. ۴۳-۱۰۸). Cambridge: Cambridge University Press.

- Trudgill, P. (۱۹۸۳), **Sociolinguistics: An Introduction to Language and Society**, London, Penguin Books.

- Wardhaugh, R. (۱۹۹۲), **An Introduction to Sociolinguistics (second edition)**, London: Blackwell.

- Haugen, E. (۱۹۶۶) ,**Dialect, Language, Nation**, In Pride and Holmes (Eds.), *American Anthropologist*, ۶۸: ۹۲۲-۳۵.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

### ضمیمه

**جدول ۲:** واژگان ارائه شده جهت معادل‌یابی گونه‌های مختلف کردی سورانی و گویش‌های دیگر کردی

	آبشار
	آتش
	آدامس
	آروغ
	آسیاب
	آش
	آش دوغ
	آلبالو
	آهن
	ابر
	استخوان
	اسیر
	اشاره کردن
	اما
	انشاءالله قسمت شما بشه
	انگور
	او می‌گوید
	باد صبا
	بخاری
	برادر بزرگ
	برف
	برّه



	بزغاله
	بنّا
	پا
	پارو
	پرستو
	پروانه
	پشم حیوان
	پشه
	پنجره چوبی
	تابستان
	تبر
	تپه
	تخمه آفتابگردان
	تگرگ
	تمشک
	ته دیگ
	جانمازی
	جشن (جِ)
	جوجه
	جوراب
	چاق
	چانه
	چانه زدن
	چربی
	چقاله
	حالم خوب است

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

	حمل کردن خوشه‌های گندم به طرف خرمن
	حیاط
	خار
	خاله
	خریزه
	خرد کردن خوشه‌های گندم بر روی خرمن
	خرس
	خرگوش
	خریدن
	خمیر نان
	خندیدن
	خوک
	دارکوب
	داستان
	دختر
	دراز
	درخت بلوط
	درد
	دستمال
	دفعه
	دمپایی
	دنبه گوسفند
	دیگ
	رعد و برق
	رنگین کمان
	رودخانه

	زانو
	زبان
	زردآلو
	زمستان
	زمین سفت
	زمین لرزه
	زنبور قرمز
	زندگی
	زیاد
	ساندویچ خانگی
	سحری در رمضان
	سر و صدای زیاد مردم
	سرد
	سرشیر
	سفید
	سکسکه
	سنباق قفلی
	سنگ
	سنگ
	سنگدان
	سوپ رقیق
	سوپ غلیظ
	سوسک
	سیاه
	سیب زمینی
	سیل

## فہمستین ہمایش بین المللی ادبیات کردی

	سینہ مرغ
	سینی بزرگ
	سینی چای
	شخص دوست داشتنی
	شخص دوست نداشتنی
	شکار
	شنا کردن
	شور
	صبح
	صبح بخیر
	طناب بافته شده از نخ
	ظروف غذا
	عاقل
	عدد پنج (٥)
	عروس
	عسل
	عقاب
	عقرب
	عمامہ
	عمہ
	عنکبوت
	غلطک
	فرار کن
	فردا
	قارچ
	قرمز

	قشنگ
	قله کوه
	قنداق
	قورباغه
	قوزک پا
	قیچی
	کب
	کبریت
	کدو تنبل
	کشاورز
	کل پاچه
	کلنگ
	کلید
	کلیه گوسفند
	کوتاه
	کوچک
	کوچه (در روستا)
	کوچه (در شهر)
	گدا
	گربه
	گردباد
	گردن
	گل
	گلایی
	گلایی کوهی (وحشی)
	گلچین

## فہمستین ہمایش بین المللی ادبیات کردی

	گنجشک
	گوچه فرنگی
	گوسفند مادہ
	گوسفند نر
	گوشوارہ
	گونہ
	لاک پشت
	لانہ پرندگان وحشی
	لانہ مرغ
	لبہ بام
	لُب
	لپہ
	مادر
	مادر بزرگ
	مارمولک
	ماسہ
	ماہی
	مبارک باد
	متکا
	محلہ
	مخصوصاً
	مخلوط کردن
	مرد
	مرغ
	مسجد
	مشک کوچک

	مغز
	مگس
	ملخ
	موج دریا
	مورچه
	میخ
	میوه گندیده
	نان خشک
	نخود
	نمک
	نمی گذارم
	وظیفه
	هلو
	همسایه
	هندوانه
	یخ

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

جدول ۳: تعدادی از واژگان شبه مشترک در گونه‌های مختلف گویش سورانی در ایران

<b>سر دشت</b>	<p>بزغاله (کاريله)، پا (لاق)، تپه (تپۆلك)، تخمه (توكله برۆژه)، داركوب (داركوتكه)، درد (هيش)، سنجاق (درزيله)، سنگدان (جيقلدان، سيكه تۆره، سيقه تۆره)، سوسك (قالۆچه)، سيب زميني (ياره ماسي)، لانه (خلانه)، ماسه (خيز)، متكا (سنير)، ميخ (بيزمار)، عسل (ههنجوين)، كلید (كليله)، كوچك (چوك)، مارمولك (مارميكه)، تمشك (دودرك، دېدوك)، زمستان (زستان)، زمين لـرزه (بوله رزه)، عمامه (جهمه دانه)، گنجشك (چويله كه)، متكا (سه نير).</p>
<b>مريوان</b>	<p>زبان (زوان)، غليظ (خهس)، زنبور قرمز (شه ننه سووره)، زمستان (جسان)، گردباد (گيجه لوو كه)، متكا (سرينا)، همسايه (هاوسى)، استخوان (هيسقان)، سرشير (تورك)، رعد و برق (هه وره شريقه)، گردباد (گيژه لولول)، هلو (قۆخ)</p>
<b>سقز</b>	<p>داركوب (دارته قينه)، درد (هيش)، لاک پشت (چي سهل)، قنداق (مه لوتكه)، گردباد (جيژه لۆكه)، كوه (چئو)، سيب زميني (هيله ماسي)، سكسكه (نه زيره)، زنبور عسل (ههنگه سووره)، قورباغه (قريبۆق)، قيجي (مه قهز)، مورچه (مه موره)، اهن (اسنگ)، بزغاله (كارژيله)، بنا (وه سا)، تمشك (توره ك)، جوراب (گوروا)، دنبه (دوو)</p>
<b>بوکان</b>	<p>قنداق (مه لوتكه)، ماسه (خيز)، عمامه (مه نديل)، متكا (سه نيز)، سنگدان (سيكه تۆره)، سكسكه (بخگره)، سر و لذا (هه لاهه لا)، بزغاله (كارژيله)، يتيم (سه غير)، جشن (گيژن)، استخوان (يه سكان)، درد (ههش)، عسل (ههنجون)، كليه (قورچيله)، گردباد (جهژه لوكه)، لاک پشت (چي سهل)، زمستان (زستان)، جوجه (جورجك)، همسايه (جيران)، تبر (بيور)، اسير (جيراو)، تگرگ (گلر كه)</p>
<b>تکاب</b>	<p>استخوان (سۆقان)، چانه (چه ناوك)، بلوط (به لو)، سوسك (قۆلان جه)، عنكبوت (شيطان تورى)، غلطك (بان گله نه، بانه گله ره)، ادامس (داچكه)، پشه (مه غمه غه)، دنبه (دوى، دوو)، مسجد (مزفت)، نمك (خبه)، جوبيار (جۆله)، اروغ (قۆلقينه)، بزغاله (كارژيله)، زنبور قرمز (شه ننه سووره)، سيني (كه شه رفه)، عقرب (دوپژگ)، كپك (كره كيغه)، كوچه (كۆلانك)، زبان (زوان)، سكسكه (نيزه ره)، جوراب (گۆروا)، سنگدان (جي قلدان)، سوسك (قۆلانچه)</p>
<b>شاهین دژ</b>	<p>غليظ (خهس)، مورچه (مي موله)، آتش (اير)، سنگدان (جيقه لدان)، زيخ لدان،</p>



	<p>سیکه تۆره، تمشک (تورک)، حکایت (حه قایت)، جانمازی (به مال)، جوراب (گوروا)، دنبه (دوو)، زنبور قرمز (شنگه سووره، ههنگه سووره)، سکسکه (نزیره)، سوسک (قۆلانچه)، زبان (زوان)، سرشیر (تورژ)، سینی (مه جمعه)، عسل (هه گوین)، مسجد (مزبوت)، جویبار (جۆله)، اسیر (جیراو)، بزغاله (کارپله)، گردباد (جیژه لوکه)</p>
<b>پیرانشهر</b>	<p>جوراب (گورئ)، سنگدان (سیکه تۆره)، سیب زمینی (یاره ماسی)، عقاب (دالاش)، قنداق (مه لوتکه)، ملخ (کللو)، بزغاله (کارپله)، تمشک (دودرک)، ماسه (خیز)</p>
<b>اشنویه</b>	<p>جوراب (گوریه)، پشه (پیشوله)، دارکوب (دارکون)، زمین لרزه (بووله رزه)، سنگدان (سیکه توره)، سوسک (قالۆچه)، ماسه (خیز)، تمشک (دودرک)، ملخ (کللو)، متکا (سهنیر)، غلطک (با گۆردان)، سرماریزه (زوخم)، گدا (سواکه ر)، هلو (خۆخ)</p>
<b>نقده</b>	<p>خرمن کوبی کردن (جیره کردن)، سنگدان (سیکه توره)، ماسه (خیز)، تمشک (دودرک)، جوراب (گورئ)، سیب زمینی (یاره ماسی)، غلطک (باگردان)، لاک پشت (چیسهل)، ملخ (کلکو)، دارکوب (دارکونکه)، عقاب (دالاش)، هلو (خۆخ)، متکا (سهنیر)، نمک (خه)، سوسک (قالۆچه)، عسل (ههنجون)، گردباد (جیژه لوکه)، حکایت (حه قایت)، دمپایی (سه رپایه)، زمستان (زستان)، رقیق (روون)، قنداق ((مه لوتکه)، درد (هیش)</p>
<b>مهاباد</b>	<p>قله کوه (نوچکی کیو)، ماسه (خیز)، نان خشک (وورکه نان)، تمشک (توره ک، دودرک)، زمستان (زستان)، سنگدان (سیکه توره)، لاک پشت (چیسه ل)، عسل (ههنجون)، سیب زمینی (اره ماسی)، بزغاله (کارپله)، درد (هیش)، قنداق (مه لوتکه)، متکا (سهنیر)، ملخ (کوللو)</p>
<b>دیواندره</b>	<p>دارکوب (دارکوناکهره)، سرشیر (توژو)، دنبه (دوی)، طناب (گوریس)، غلطک (بان گلن)، عسل (هنون، ههنگون، هنوین)، کدو (کویلکه)، نمی گپارم (نالم، ناتلم)، عمامه (میزهره)، ادامس (داچکه)، بخاری (کیوره)، جوراب (گوروا)، سحری (پاشیو)، سکسکه (نه زهره)، دوست داشتنی (خوشه ویس)، عقرب (دوپشت)، دفعه (رایه)، سرشیر (توشک)، متکا (سهنیا)</p>

بیجار	جوجه (جوجک)، زبان (زوان)، سنگدان (جکلدان)، کلیه (گورچک)، گوسفند (وهره)، گربه (پهشک)، نمی گپارم (نهیلم)، استخوان (سۆقان)، برادر بزرگ (برای گه ورا)، برف (وهفر)، چانه (چه ناک)، خرگوش (که ورشک)، گردباد (گه رده لولان)، مرد (پیا، پیاگ)، سحری (پاشیم)، نمک (خوا)، باد (وا)، دارکوب (دارکونا کهر)، سوسک (قۆلانچه)
سندج	غلطک (بان گلن، بان گلیر)، آتش (ئاگر)، البالو (بالالوک)، استخوان (سۆقان)، جوراب (گۆروا)، خرگوش (که ورشک)، دارکوب (دارتقنه، دارکونا کهر)، دنبه (دوو)، زبان (زوان)، سحری (پاشیو)، سکسکه (نزه را)، سنگدان (جیقلدان)، غلیظ (ههس)، سوسک (قۆلانجا)، عسل (هنون، ههنوین)، گربه (پشی)، گردباد (گرده لولان)، لانه (کولین)، مرد (پیاگ)، سرشیو (توژگ)، دوست داشتنی (خوشه ویس)، همسایه (هاوسا)، مسجد (مزگت)، نمک (خوا)، یتیم (هتیم)، متکا (سه رینا، سه نیا)، گوسفند (به رن)، تمشک (تورک)، سوسک (قۆلانچه)، گوجه فرنگی (تۆماتۆز، تۆماتین)
دهگلان	عسل (هنگین، هنون)، گربه (پشی)، گوجه فرنگی (تۆماتۆز)، مورچه (ملیره)، نمک (خوا)، نمی گپارم (ناتلم)، جویبار (جۆله)، پشه (مشیله)، خمیر (هیر)، سحری (پاشیو)، سکسکه (نزه ره)، غلیظ (خهس)، پشم (کوری)، سوسک (قۆلانچه)، مرد (پیو)
قروه	استخوان (سۆقان)، آتش (ئاگر)، آدماس (داچکه)، آتش (ئاگر)، زبان (زوان)، رقیق (راو)، غلیظ (ههس)، سوسک (قۆلانچه)، مرد (پیا)، نمی گپارم (نه تلم)، مسجد (مزت، میزیت)، نمک (خوا)، جویبار (جۆله)، دارکوب (دارکونا کهر)، خرگوش (که ورشک)، جوراب (گۆروا)، جوجه (جیوجک)، دنبه (دوو)، متکا (سری نا)، سکسکه (نزه ره)، غلطک (بان گلان)، کلیه (گورجیک)، گربه (پشی)، گردباد (گرده لول)، گوجه فرنگی (تاماته)
کامیاران	جوراب (گۆروا)، دارکوب (دارته قینه)، دنبه (دوو)، زبان (زوان)، سرشیر (توژگ)، غلیظ (ههس)، سوسک (قۆلانچه)، مسجد (مزگت، مه زوت)، متکا

<p>(سەنیا)، رعد و برق (هەورە شریخە)، سکسکە (نزیرە، نەزەرە)، مرد (پیا)، استخوان (سۆقان)، پروانە (پەپیلە)، جانمازی (بەرمالە)، شور (سیر)، کدو (کویلکە)، گربە (پشی)، خرگوش (کەورشک)، دستان (دەسەر)، سنگدان (جیقەلدان)، ادامس (داچکە)، جوجە (جیجەلە)، دنبە (دوی)، سرشیر (توش)، سینی (مەجمە)، عسل (هنون)، غلطک (بان گلن)</p>	
<p>گربە (پشی)، کلیە (گورچک)، غلیظ (هەس)، رعد و برق (هەورە ترەقە)، رقیق (تەر)، مسجد (مزت)، غلطک (بان گلین)، سنگدان (جیقەل)، سکسکە (نەزەرە)، سرشیر (تویژ)، ابشار (تاف)</p>	<p><b>روانسر</b></p>
<p>رعد و برق (هەورە ترەقە)، جوراب (گۆیروا)، خرس (هورچ)، برف (بەور)، ابشار (تاف)، آتش (تایر)، سرشیر (تویژ)، غلیظ (هەس)، سنگدان (جیقەل)، سکسکە (نەزەرە)، گربە (پشی)، شکار (را)، شور (سۆل)، کلیە (گورچک)، لانه (کۆلک)</p>	<p><b>جوانرود</b></p>

**جدول ۴:** تعدادی از واژگان شبه مشترک در گویش‌های دیگر کردی در ایران

<p><b>گورانی</b></p>	<p>میخ (بسمار)، شنا (مه‌لیه‌وانی، ماله)، آتش (ئه‌ور)، زبان (زوان)، تمشک (توورک)، جوجه (جوجک)، رعد و برق (هه‌وره شریقه)، مرد (پیا)، برف (وه‌فر)، خوک (وه‌راز)، سرشیر (توز)، کلیه (گورچک)، گوسفند نر (وه‌ره‌ن)، متکا (سه‌نیا)، ابر (ئه‌ور)، بنا (اوسا)، سحری (پاشام)، رقیق (راو)، مادر (دالک)</p>
<p><b>هه‌ورامی</b></p>	<p>میخ (بسمار)، مغز (مژگ)، قاطی کردن (شوینن)، شور (سؤل)، سر و صدا (قال و مقال)، سینی (مه‌ژمه)، گوسفند نر (وه‌ره‌ن)، گربه (پشی)، مرد (پیا)، نمی‌گذارم (نه‌یلیم)، ابر (ئه‌ور)، استخوان (سقان)، برف (وه‌فر)، تمشک (تورک)، ته‌دیگ (بن کرن)، چانه (چیاوگ)، سنگدان (جیقِل)، رودخانه (چه‌مکه)، غلیظ (خه‌س)، متکا (سه‌رنگیا)، مسجد (مزگی)، آتش (ئاثر)، بنا (ئوسا)، تابستان (هامثن)، خمیر (هه‌میر)، دم‌پایی (سه‌ریه)، عمامه (مه‌زه‌ره)، شکار (راوه)، سرد (سه‌ر)، آبشار (تاف)، جوراب (گۆره‌وا)، خار (دره)، خرگوش (هۆرشه)، طناب (وریسه)، آلبالو (برالوک)، سوسک (قولانچه)</p>
<p><b>زازایی یا کرمانجی شمال</b></p>	<p>گربه (پشیک)، لانه (هلون)، دارکوب (دارکول)، دنبه (دونگ)، ماسه (خیز)، هلو (خۆخ)، ملخ (کوللو)، زنبور قرمز (سه‌نگه‌سور)، سحر (باشو)، سرد (سار)، طناب (ورئس)، لاک‌پشت (کوسهل)، صبح (سبث)، کلیه (گۆل چیک)</p>

پشه	اروج	فارسی
پشه	قاسی	زازایی
میشوله	قورقینه	مورامی
میشوله	قورقینه	قورقینه
به خشه	قورقینه، قورقینه	گورانی
میشی	قورقینه	خواند
میشی	قورقینه	روانسر
به خشه	قورقینه	کامران
به خشه کویره	قورقینه، قورقینه	قروه
میشوله، میشوله	قورقینه	مکلان
میشوله، میشوله	قورقینه	سیندج
به خشه، به خشی	قورقینه	بخار
میشوله، میشوله	قورقینه	دیواند
میشی	قورقینه	میلان
میشوله، میشوله	قورقینه	هلقه
میشوله، میشوله	قورقینه	اشویه
میشوله کویره	قورقینه	پنجاه
میشوله، میشوله، میشوله	قورقینه	شاهین
میشی	قورقینه	تکاب
میشوله، میشوله، میشوله	قورقینه	بوکان
میشوله	قورقینه	سقز
میشوله	قورقینه، قورقینه	مریوان
تله	قورقینه	سردشت
میشوله	قورقینه	پایان

جدول ۵: تعدادی از واژگان متفاوت در گونه‌های مختلف گویش سورانی و همچنین گویش‌های دیگر کردی

لپه	قورباغه	عمامه
لهپه	بهق	مهندیل، پینچ
نەخوشەر، لهپه	قۇرواق، قۇرواق	میزەر، دهسمالوسەر، عمامه
لهپه	قۇرواق، قۇرواق	عمامه، کلاو ودهسمال، ئەمامه
لهپه	قۇرواق	جامانه، میزەر
لهپه	قۇرواق	عمامه، میزەر، جامانه
نەخوشەر	قۇرواق	عمامه، سەروین، سەرون
نەخوشەر	قورواق، قورواق	ئەمامه، سەروین
لهپه	قۇرواق	میزەر، جامانه
نەخوشەر	قۇرواق، قۇرباخ، قۇرواق	میزەر، عمامه، سەروین، جامانه
لهپه	قۇرواق، قۇرواق	عمامه، دەر سەر
نەخوشەر	قۇرباق، قۇرواق	میزەر،
لهپه	بۇق	مهندیل
لهپه	بۇق	مهندیل، پینچ، مهندیل
لهپه	بۇق	مهندیل
لهپه	بۇق	ئاغابانوو، پینچ
لهپه	قۇرباق	میزەر،
لهپه	قۇرواق، قۇرباق	میزەر، رەشتی
لهپه، لهتکه	بۇق	پینچ، میزەر، مهندیل
لهپه	قۇرباق	میزەر، جامانه
لهتکه	قۇرباق، قۇرباق	جامانه
لهپه	بۇق	شهده، مهندیل
لهتکه، نۆک	قۇرباق	میزەر، جامانه

پۇر	كۈرە	جۇڭگە، جۇڭگە
پۇر	كۈرە	جۇڭگە
مىنگ، پۇر	سۇپا، زۇپا	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ، پۇر	كۈرە	جۇڭگە، جۇڭگە
پۇر	كۈرە	جۇڭگە، جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ، مىنگ	كۈرە	جۇڭگە
مىنگ، مىنگ، مىنگ	كۈرە، سۇپا	جۇڭگە
پۇر	سۇپا	جۇڭگە، جۇڭگە
پۇر	سۇپا	جۇڭگە، جۇڭگە
پۇر، پۇر	كۈرە، سۇپا	جۇڭگە، جۇڭگە، جۇڭگە
پۇر، پۇر	كۈرە	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ	سۇپا، كۈرە	جۇڭگە
مىنگ	بۇتار	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ، مىنگ، مىنگ	سۇپا، بۇتار	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ، مىنگ	بۇتار، سۇپا	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ، مىنگ	سۇپا، بۇتار	جۇڭگە
مىنگ، مىنگ	سۇپا، بۇتار	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ	سۇپا	جۇڭگە
مىنگ	سۇپا	جۇڭگە
مىنگ، مىنگ، مىنگ	بۇتار، بۇتار	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ، مىنگ، مىنگ	سۇپا، سۇپا	جۇڭگە، جۇڭگە
مىنگ	سۇپا	جۇڭگە
مىنگ	بۇتار	جۇڭگە

كپك	زانو
بوشي، كفك	چوك
كهوك، كهپكه، خوره، زهرزه، كهره	زراني، زهنگول، زهنگوله، چوك
كهپك، كهره كیفه، خملکيا، كهوك	زراني
كهړهگ	زهنول، زهنگول
تهم، كهره كیفه	زهنول، زهنگول
كهړه كیفه	چوك، وهژنگ، كلاوژن
كهړه كیفه	وهژن
كهړه كیفه	سهر وژن، سهر وژنك
كهړه كیفه، كهړا كيفا، تهمك	چوك، وژنگ، نهژنو، هژن، وهژن، ويژن
كهړه كیفه، كهفهك، كهپك	وهژنگ، وهژن
كهړه كیفه	چوك، وهژن
برش، بهر شو	نهژنو، چوك
بهر شو، بېرشو، بړوش	نهژنو، چوك
كهپك	چوك
كهپك، برش	چوك
كهړه كیفه	چوك، سهر چوك
كهړو، كهره كیفه	وهژنگ، چوك
كهړو، بهرش، كهوو	چوك، نهژنو
كهړه كیف، كهړو	چوك
تهمك، تهم	نهژنو
كهړو، برش	نهژنو
كهړو	نهژنو



## نگاهی به نشانه‌های مناجات‌نامه‌ی غلام‌رضاخان ارکوازی

دکتر علی‌حسن سهراب‌نژاد\*

### چکیده

در سایه‌ی نقد روش‌مند و علمی، می‌توان دریچه‌های تازه‌ای از آثار برجسته‌ی ادبی را روی خوانندگان گشود و زمینه‌ی درک بهتری از این آثار را فراهم کرد. ژانر ادبی مناجات - که از ژانرهای جهانی شعر و ادب است - در زبان کُردی و گویش جنوبی آن نیز محملی برای بیان عواطف و احساسات شاعران کُردی‌سرایی چون شاکه و خان منصور ایلامی و غلام‌رضاخان ارکوازی گردیده است. مناجات‌نامه‌ی غلام‌رضاخان ارکوازی، شاعر شهیر ایلامی، از آثار ماندگار ادبیات کُردی جنوبی است که بالغ بر دویست سال است در میان مردمان این دیار و نواحی کُردنشین سینه به سینه نقل شده و تا این زمان که به شکلی علمی گردآوری و تصحیح انتقادی شده است، هم - چنان جذاب و ماندگار باقی مانده است. در این پژوهش با رویکردی سبک‌شناختی و نشانه‌شناسیک، به بررسی سیما و شخصیت روحانی ارکوازی در مناجات‌نامه پرداخته‌ایم تا شاید بتوانیم راهی به راز ماندگاری این اثر گرانشنگ ادبیات کلاسیک کُردی جنوبی بیابیم و به سیمایی که او از خویش درآینه‌ی مناجات‌نامه تصویر کرده است، نزدیک شویم.

**واژه‌های کلیدی:** نشانه‌شناسی، سبک‌شناسی تکوینی، غلام‌رضاخان ارکوازی، مناجات‌نامه

---

\* استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور ایلام.

## مقدمه

پس از گذشت سال‌ها و دهه‌های بسیار، هنوز آوای گرم، دلنشین و پر شور و شعور شاعری دردمند که با زبانی ساده و صمیمی، سکوت شب‌های درد و گرفتاری خود را می‌شکست، از ورای دیوار زمان و در ژرفای سینه‌ی مردمان این دیار شنیده می‌شود. به راستی راز ماندگاری نام و یاد این «درویش دل‌ریش» در چیست؟ مگر غلام رضاخان ارکوازی کیست که توانسته است این چنین عمیق و ریشه دار در دل توده های مردم جای باز کند تا اندازه‌ای که بسیاری از کهن سالان این دیار اشعار او را از بر کرده‌اند؟

برای پاسخ به این سوالات از دیدگاهی علمی، باید مناجات‌نامه‌ی او را بررسی و مطالعه کرد. به نظر می‌رسد رویکرد زبان‌شناختی و از جمله نگاه نشانه‌شناسیک به این اثر و استفاده از سبک شناسی تکوینی می‌تواند ما را به جوابی قانع کننده برساند. از این رو در پژوهش حاضر با ترکیبی از بررسی نشانه‌شناسیک و سبک‌شناسی تکوینی، به خوانشی دقیق (Close Reading) از مناجات نامه‌ی این شاعر صاحب سبک پرداخته شده است. امید است که این پژوهش گامی در راه مطالعات بعدی در این حوزه قرار گیرد.

## بحث و بررسی

از مجموع منابع پژوهشی که درباره‌ی غلامرضا ارکوازی سخن به میان آمده است، می‌توان به «گلزار ادب لرستان» اسفندیار غضنفری امرایی، «سرود بادیه» استاد ملامحی‌الدین صالحی، «تاریخ مشاهیر کرد» استاد بابا مردوخ روحانی (شیوا) و مقدمه‌ی گرانقدر شاعر و ادیب فرهیخته‌ی ایلامی ظاهر سارایی، جامع دیوان این شاعر برجسته‌ی کردی جنوب اشاره کرد که به شکل مقاله‌ای پژوهشی در یکی از مجلات پژوهشی فارسی‌زبان (مشکوه) و چندی پیش نیز در مجله‌ی کردی «زربار» چاپ شده است. مخلص و مخلص کلام این پژوهشگران آن است که غلامرضا ارکوازی در «سرچفته» از نواحی منطقه‌ی «بان‌ویزه» بخش «چوار» از توابع شهر ایلام و احتمالاً به سال‌های ۱۱۸۹ و ۱۱۸۴ هجری قمری چشم به جهان گشوده است. چنان که از اقوال راویان، محققان و اشعار خود او برمی‌آید، تحصیلات مقدماتی را در زادگاه خویش فراگرفته است و البته به همان مقدار نیز بسنده نکرده است و احتمالاً در مناطقی چون حوزه‌های نجف و کربلا و برخی حوزه‌های علمی دیگر به تحصیل علم پرداخته است. غلامرضاخان ارکوازی بنا به رسم متداول مناطق کُردنشین، در کنار تحصیل علوم دینی زمان، به فراگیری مهارت‌هایی مثل سوارکاری، تیراندازی و شکار و جنگاوری و انجام امور زندگی ایلی و عشیره‌ای مشغول بوده است. گویا او با دختر عموی خویش ازدواج کرده که حاصل آن دو پسر به نام‌های محمدرضا و احمدخان مشهور به «کلولای» است. به خاطر نزدیکی به دربار والیان لرستان – که آن زمان بر ایلام کنونی حکمرانی می‌کرده‌اند – مقام و منصبی داشته است، چنان که حسن خان، والی پشتکوه در سال ۱۲۹۱ ه‍.ق طی حکمی – که اینک در دست است – او را به ریاست کل طایفه ارکوازی برگزیده است. اما ظاهراً به دلیل سعایت و حسادت اطرافیان و نزدیکان، برای مدتی به زندان افتاده و به جاهای دور از زادگاه خویش تبعید شده است. مناجات‌نامه و شعر تلخ «غربت» تنها حاصل شیرین این دوران از عمر اوست. آثار شعری به جای مانده از غلامرضا ارکوازی، مناجات‌نامه‌ی بیست و چهاربندی (بیش از ششصد بیت)، مرثیه‌ی مشهور «باوایل»، شعر تأثیرگذار «غربت» و برخی اشعار تغزلی منتسب به اوست. این شاعر برجسته‌ی کردی‌سرای، احتمالاً در میانه‌ی سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۰ هجری قمری چشم از جهان فرو بسته است و در محلی نامعلوم، گویا در نجف اشرف به خاک سپرده شده است.

## ۱. نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی (Semiotic & semiology) از شاخه‌های پر اهمیت علم زبان‌شناسی جدید است که بنابر پیش‌بینی‌های پدر علم زبان‌شناسی، فردینان دو سوسور (Ferdinand daussure) زبان‌شناس سوییسی و براساس پژوهش‌های مستمر زبان‌شناسانی نظیر چارلز سندرس پیرس (harles sandrs peirce) فیلسوف و زبان‌شناس شهیر آمریکایی در اواخر قرن نوزدهم به وجود آمد (۱). در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۸۰ میلادی، این علم پا گرفت و در حیطه‌های مختلف از جمله در رویکردهای ادبی مثل فرمالیسم (Formalism) و ساختارگرایی به کار گرفته شد (انوشیروانی، ۱۳۸۴: ۷). نشانه‌شناسی را علم مطالعه‌ی نشانه‌ها می‌دانند؛ هر چند این علم، بسیاری از شاخه‌های داناتی و تجربه‌ی انسانی را در بر می‌گیرد و می‌توان با استفاده از اصول آن به بررسی و تحلیل آن‌ها پرداخت. شعر نیز به خاطر ماهیت هنری و دارا بودن رمگان هنری، از نظام نشانه‌های پیچیده‌ای برخوردار است که می‌تواند جلوه‌گاه مناسبی برای تحلیل‌های نشانه‌شناسیک ادبی باشد. در پژوهش حاضر با استفاده از این نگرش و با تکیه بر این اصل که شاعر، ابداع‌کننده‌ی نشانه‌هاست و از طریق همین نشانه‌ها و روایاتی که میان آن‌ها برقرار می‌کند، معنا و تصویری از خویش را ترسیم می‌کند، مناجات‌نامه‌ی هنری غلام‌رضا خان ارکوازی مطالعه می‌شود.

### ۲. سبک‌شناسی تکوینی

مطالعات سبک‌شناسی از شاخه‌های علمی ادبیات به شمار می‌آید که در عصر ما با تنوع نظریات و مکاتب رو به رو است. سبک‌شناسی را مطالعه‌ی زبان و فکر یک اثر برای پیدا کردن سبک آن اثر می‌گویند؛ حال اگر این مطالعه مبنای کارش را بر شکل و تحلیل آن قرار دهد، سبک‌شناسی زبانی است (Lingustic stylistics) و اگر به معنا و مفهوم اثر بپردازد سبک‌شناسی ادبی (Literary stylistics) قلمداد می‌گردد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۹۸). یکی از مکاتب مشهور سبک‌شناسی که داعیه‌ی تعیین سبک شخصی (یا فردی) را دارد و به تکوین اثر ادبی و علل ایجاد سبک که روحیه و روان‌گوینده و صاحب اثر است، توجه ویژه‌ای دارد، سبک‌شناسی تکوینی (Gentic stylistic) یا سبک‌شناسی فردی است که به لئو اسپیزر آلمانی منسوب است (همان: ۱۲۳-۱۲۰). شیوه‌های او در بررسی سبکی مبتنی بر دایره‌ی واژه‌شناختی است که ما با تسامح و تساهل بیشتری در این پژوهش از آن بهره گرفته‌ایم. در این شیوه هنجار و مختصات از اثر اخذ می‌شود و سپس به ارتباط آن با روح هنرمند می‌پردازد.

### ۳. مختصات سبکی و نشانه‌ها:

در ترکیبی که نگارنده از رویکرد نشانه‌شناختی با سبک‌شناسی تکوینی در مطالعه‌ی مناجات‌نامه‌ی غلام‌رضا خان ارکوازی انجام داده و به ردیابی نشانه‌های پر بسامد این اثر و ارتباطی که این نشانه‌ها و مختصات با همدیگر دارند، پرداخته است، به نتایجی دست یافته که تا حدودی سیمای روحانی او را برای ما ترسیم و تصویر می‌کند:

۳-۱- ذکر و ستایش: این نشانه و مختصه‌ی سبکی، غلام‌رضا خان را مصداق قرآنی شاعران «وذكر الله کثیرا» (سوره‌ی الشعرا: آیه ۲۲۶) قرار می‌دهد. او در ۹ بند از مناجات‌نامه، خداوند متعال را از زوایای مختلف و با نگاهی شاعرانه یاد می‌کند:

رازق ره‌زاق ، رازق ره‌زاق	یا رازق رزق، رازق ره‌زاق
سای سه‌ما و نه‌رز، نوچه‌رخ و هفت تاق	نجات ده‌هنده‌ی ره‌ف‌ره و بوقاق
حه‌ی لایه‌نام بینی لَه‌م یه‌زَل	بی‌خورد و بی‌خاو یه‌کتای بی‌به‌ده‌ل
قاهر و لعه‌دو، قه‌یوم لایه‌زَل	خالق مه‌خلوق، یه‌کتای بی‌خه‌ل‌ل

نوربه‌خشخ جه‌لای شه‌مس و قه‌مه‌ر  
س‌ه‌ف‌ه‌ی یه‌وم و له‌یل ژه‌ هه‌م سه‌وا که‌ر  
قازیه‌ل‌حاجات، مال‌ک‌ی مه‌ح‌شه‌ر  
ته‌ب‌ب‌ی مه‌ریز مه‌خ‌فی ده‌وا که‌ر

(مناجات نامه/۳۳)

۲-۳- **استغاثه و منادا** قرار دادن حضرت حق و ائمه‌ی معصومین با تأکید بر حضرت علی. این‌گونه جملات دعایی که خاص مناجات است در این مناجات‌نامه به خاطر بسامد بالا، بیانگر اعتقاد راسخ قلبی این شاعر به آیین تشیع و علاقه‌ی فروان وی به محضر مبارک حضرت علی است. از مناجات ۲۴ بندی غلام رضا خان ارکوازی، ۲۲بند با استغاثه و منادا آغاز می‌شود که این امر هنجاری سبکی و نشانه‌ای صریح را به وجود می‌آورد مبنی بر آن که با فرم خاصی از مناجات روبرو هستیم و معنایی را نیز القا می‌کند که همان غلیان و طوفان عواطف و احساسات قلبی شاعر است. در دو بندی که مستثنی از فرم خاص فردی شاعر است (یعنی: بندهای ششم و بیست و چهارم) نیز تنها نوعی دگرگونی شکلی ایجاد شده است که ناقض قاعده‌ی مذکور نمی‌شود؛ چرا که همانند فرم فردی و کلی دیگر بندها، حاوی ستایش، بیان حال و استغاثه و دعا هستند.

نکته‌ی مهمی که در این بخش باید یاد آور شوم، نشانه‌ی سبکی بارزی است که علاقه و توجه خاص شاعر را به پیشگاه حضرت علی نشان می‌دهد. برای درک این نکته کافی است بدانیم که از بیست و چهار بند مناجات‌نامه، شانزده بند آن یعنی بیش‌تر از شصت درصد مناجات‌نامه با استغاثه و منادا قرار دادن حضرت علی و ستایش از ایشان آغاز می‌گردد:

یا سولتان تەخت، یا شال نه‌جەف مال	یا شای نه‌جەف مال، یا شای نه‌جەف مال
یا مه‌حرەم راز، بی‌نای زولجەلال	یا زات قودرەت، بی‌مسل و مسال
یا «لا فتی سیف الا ذوالفقار»	رووی سەلمانەن، یا عەلی ه‌اوار
یا مه‌لولد ئیج‌ساد که‌عەبی موعەززەم	یا والی نه‌مولک عەرەب و عەجەم

(مناجات نامه/۴۶۸)

۳-۳- **تحمل و رنج‌ها و سختی‌های فروان**: شاعر در کل مناجات‌نامه به بیان حال خویش، گرفتاریش و شکنجه‌های هولناکی می‌پردازد که با توجه به بسامد بالای سبکی این نشانه‌ی صریح زبانی، می‌توان مناجات‌نامه را از این دیدگاه، آینه‌ی رنج‌های او دانست. رنج‌هایی که گاه از آستانه‌ی تحمل او بیرون است و برای تحمل و نجات یافتن از آن‌ها به خدا و ائمه‌ی معصومین پناه می‌برد:

هانا سەد هانا ب‌ه‌س وه هانام	نەمەنەن تاقتە، تاب و توانام (۵۱۳)
ژە‌ی بیش‌تر قووی عەزایم نینە	توانانی ئیراد عەزایم نینە (۱۴۳)
ئە‌گەر ژە‌ی دەمدا رەسیت وه هانام	وەنە نەمەنەن تاب و توانام (۲۳۶)
دامان خەلقان مگیرۆم وه چەنگ	شەوان ژە‌ نالەم گشت ئامان وەتەنگ (۵۰۸)
هانام ها وە‌تۆ، شە‌ه‌سوار هانا	هەنی ژە‌ی بیش‌تر نینە توانا (۴۰۰)

رنج‌هایی که او از آن‌ها یاد می‌کند، شکنجه‌هایی قرون وسطایی و وحشیانه است که هوش از سر هر انسان آزادمانی می‌رباید:

یا قهید نه بوغاو کوند هم علاوه من  
مهخلووقات عاجز شهو بیداریمه من  
بووم وو باوهقوش ژ نالهم عاسه من  
کوند ژ هام بالای بالام زیاده من  
ماه مبارکه مهخسوس داوهر  
فتور بار ليو سحور ثاه سهرد

شهو دیده م ژ ئیش بوغاو بی خاوه من  
بیداریم ژ جهور عوسرهت باریمه من  
باوهقوش مهدهووش، بووم هم ههراسه من  
پام دو، زهنجیر چار پهریش ثاماده من  
پهری من بیه من وه یه ومولمه حشه  
پووشاک پووس گیان، سه رینگام ژه بهرد (۱۹۲)

۳-۴- **گرفتاری و اسارت:** شاعر از این گرفتاری و اسارت به قید و بند، تنگنا، دام، دریای غم، ظلم، تعدی و حبس یاد کرده است. این تعبیر نوعی حدیث نفس و مبارزه با حاکمان ظالمی است که مایه‌ی گرفتاری او را فراهم کرده‌اند. شاعر گاهی این گرفتاری را به حساب عذاب و امتحان الهی می‌گذارد و از این می‌ترسد که نتواند مثل بزرگان و پاگان حضرت حق، سربلند بیرون آید؛ لذا از خداوند نجات و رستگاری می‌طلبد:

ئه‌ر وای ته یووب سه‌بووریش که‌رده من  
یا نوح تووفانش ژه سه‌ر ویه‌رده من  
یا یه‌عقوب کوله‌ی ئه‌حزان مه‌قام که‌رد  
ئه‌وان ئه‌نبیای ئولولعزام بین  
من خاکی خه‌لقه‌ت، ئه‌وان خه‌لق نور  
ره‌حیما وه زات بی هه‌متات قه‌سه‌م  
هه‌نی نه‌ذارووم، تووانای سه‌بوور  
یا ره‌ب وه حورمه‌ت می‌عراج نه‌بی  
ره‌هنمام وه رای راگه‌ی راسان که‌ر

یا یوونس نه به‌تن ماهی خه‌م وه‌رده من  
چه‌ن سال وهو منوال تاقت ئاوه‌رده من  
یا سابیر چه‌ن سال، سه‌برش ته‌مام که‌رد  
ساحب کتاب، وه‌جی و ئله‌ام بین  
خاکی که‌م تاقت، نورانی سه‌بوور  
وه شای شه‌هیدان که‌ره‌به‌لات قه‌سه‌م  
یا ره‌ب ره‌حمان، غه‌فقار غه‌قفور  
وه شای حه‌یده‌ر نه مه‌هد سه‌بی  
خه‌لاسم ژه چه‌نگ حق نه‌شناسان که‌ر (۵۶-۱۴۵)

نکته‌ی مهم دیگر در این بخش آن است که او حبس‌اش را غیر قانونی می‌خواند:

مه‌حبووسیم نیه‌ن وه ره‌سم قانون  
تهر تازهی وه‌ن، ئخترای ژه نوون (۱۹۵)

۳-۵- **آگاهی دینی:** از نشانه‌های سبکی مناجات‌نامه، اشارات صریح و غیر صریح به آیات، احادیث، روایات و کرامات ائمه معصومین است که بررسی و تحقیق جزئیات آن مجال دیگری می‌طلبد.

۳-۶- **آگاهی ادبی:** استحکام فرم مناجات‌ها در محور افقی و عمودی و ارتباط معنایی و صوری آن‌ها با همدیگر، استعمال کلمات اصیل و ترکیبات تازه، موسیقی گوشنواز وزن هجایی و رعایت قوانین آن و تلمیحاتی که به اساطیر سامی و ایرانی دارد، همه و همه شاخصه‌ای سبکی را به وجود آورده‌اند که حاکی از احاطه‌ی ادبی شاعر است.

۳-۷- **آشنایی با تصوف:** از مقولاتی که با رویکرد نشانه‌شناختی از متن مناجات‌نامه برمی‌آید، آشنایی شاعر با تصوف و عرفان است. هرچند که نمی‌توان وی را صوفی در معنای خاص آن خواند، اما با توجه به اشاره‌ی صریح وی به عارف و صوفی در بند ۱۴ و ۲۱ مناجات‌نامه و اشاره‌ای غیر صریح به اعتقادات تساهل‌گرای متصوفه در بند

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

سوم که می‌توان ریشه‌ی آن را در سخنان ابوالحسن خرقانی و امثال او یافت، می‌توان به شاخصه‌ی سبکی و نشانه‌شناختی در مورد آشنایی وی با تصوف پی برد:

نابینا و نه‌عرج، ده‌س‌دار و بی‌دهس	گه‌بر و نه‌سارا ته‌رسا و بت پهره‌س
مه‌جمووعه‌ی نه‌حوات دل‌هی ده‌ریا بار	وه‌حش و تیوور مورغ و موور و مار
موس‌ته‌فه‌یز وه‌فه‌یز بی‌مونه‌هاته‌ن	یک‌سه‌ر توعمه‌خار خان نه‌عماته‌ن

(۳-۶۱)

این ابیات قابل مقایسه با ابیات یازدهم و چهاردهم از تحمیدیه‌ی بوستان سعدی است (۶):

و لیکن خداوند بالا و پست	به عصیان در رزق بر کس نیست
ادیم زمین سفره‌ی عام اوست	براین خوان یغما چه دشمن چه دوست
چنان پهن خوان کرم گسترده	که سیمرغ در قاف قسمت خورد (۱۴-۱۱)

از نشانه‌هایی که در این زمینه وجود دارد، اصطلاحات اهل تصوف است، از قبیل خوف و رجا:

دایم وه‌ده‌رگای تو ثیلت‌جامه‌ن	ثیلت‌جام ژه‌هول‌خه‌وف و رجامه‌ن (۲۵۶)
دریای ئی‌حسانت به‌حر عه‌میه‌ن	لوتف تو له‌تیف، که‌شتی ته‌وفیه‌ن (۱۰۴)

و رضا که صوفیه آن را "سُر‌القلب بمَر القضا" تعریف کرده‌اند:

تا دلنیا بووم ژه‌پله‌ی نجات	سینه‌سپهر که‌م، ره‌زام وه‌قه‌زات (۱۳۸)
هه‌نی شه‌فاعت نمه‌که‌م پی‌ویم	ره‌زام وه‌قه‌زات، هه‌رچی به‌یو پی‌یم (۱۴۰)

### جمع‌بندی و نتیجه‌گیری:

با توجه به نشانه‌های سبکی فوق - که حاصل ترکیب نگرش نشانه‌شناسیک و سبک‌شناسی تکوینی است - می‌توان فرم و شکل درونی و بیرونی مناجات‌نامه را جوشش درونی و به اصطلاح کلامیون «کلام نفسی» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۴۰۹) شاعر دانست. کلمه‌کلمه‌ی مناجات‌نامه اثر انگشت زبانی غلام‌رضا خان است (۲) و می‌توان از روی آن، سیمای ماندگار وی را سیمای شاعری دردمند تصویر کرد که در تنهایی زنان و در بدترین شرایط روحی و جسمی، خدا را از یاد نمی‌برد و با ناله و تضرع، مولای خویش را به یاری می‌طلبد.

سیمایی که در آینده‌ی مناجات‌نامه منعکس شده، سیمای شاعری است که کرامات انبیا و اولیای الهی را از صمیم قلب باور کرده است و بدان ایمان دارد و این ایمان اوست که بر زبان او جاری شده است و سخن او نیز سخنی برآمده از دل است که لاجرم هم بر دل می‌نشیند.

### یادداشت‌ها:

۱) برای اطلاعات بیشتر بنگرید به:

- علوم مقدم، همیار (۱۳۷۹)، «زبان ادبی و نظام نشانه‌ها»، در مجموعه‌ی مقالات چهارمین کنفرانس زبان‌شناسی نظری و کاربردی به کوشش سید علی میرعمادی، جلد اول، تهران، انتشارات علامه طباطبائی.
- گیرو، پی‌یر (۱۳۸۰)، نشانه‌شناسی، ترجمه‌ی محمد نبوی، تهران، انتشارات آگاه. همچنین:

Hawthorn, j (۱۹۹۸), *A glossary of contemporary literary theory*, London, Arnold.

۲) این سخن از «لیچ» سبک شناس مشهور است که می توان آن را با این گفته ی سامئل باتلر سنجید: «اثر هر کسی، ادبیات باشد و یا موسیقی، معماری، عکاسی و یا هر چیز دیگری؛ همیشه تمثالی از خود اوست».

### منابع:

انوشیروانی، علی رضا (۱۳۸۴)، «تاویل نشانه شناختی ساختارگرایی شعر زمستان» اخوان ثالث»، مجله پژوهش های زبان خارجی، دانشگاه تهران، ص ۷.

۳) شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، کلیات سبک شناسی، تهران، نشر فردوسی، ص ۲۹۶.

۴) شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، زمینه ی اجتماعی شعر فارسی، نشر اختران، ص ۴۰۹.

۵) Abrams, M.H (۱۹۹۳), *A Glossary of literary terms*, Orlando, Rinehart and Winston.

۶) تمیم داری، احمد (۱۳۸۳)، «نشانه شناسی و ادبیات»، ماهنامه ادبیات و فلسفه، شماره ۱۲.

۷) کالر، جان اتان (۱۳۸۲)، ترجمه ی فرزانه ی طاهری، تهران، نشر مرکز.

۸) غلامرضا خان ارکوازی (۱۳۸۶) دیوان اشعار، به تصحیح، ترجمه و شرح ظاهر سارایی، ایلام، نشر رامان.

## وزن شعر کردی و سازگاری آن با نظم هجایی

غلامحسین محمدی \*

### چکیده:

در بسیاری از موارد احساس می شود که شعر کردی و حتی برخی از شعرهای فارسی، با تلفظ روان و طبیعی، با نظم و ریتم هجایی سازگارتر است و تعداد و تقابل هجاها برای یافتن وزن و آهنگ شعر کافی است. در این مقاله با آوردن نمونه‌هایی از شعر کلاسیک و معاصر کردی، پس از تقطیع، آن‌ها را در وزن‌های عروضی و هجایی مقایسه کرده‌ایم. نتیجه این پژوهش نشان می‌دهد که: تقطیع شعرهای کردی با وزن و نظم هجایی بهتر، روان‌تر و آسان‌تر است و ما را کم‌تر به پذیرش استثناها و اختیارات شاعری وزنی و زبانی و اصطلاحات پیچیده‌ی عروضی و زحاف‌های آن نیازمند می‌کند. در شعر کلاسیک و نو کردی باز هم وزن عروضی به کار گرفته شده و می‌شود و گاهی اصرار بر عروضی یا هجایی بودن برخی از شعرهای شاعران کرد جدلی بی‌مورد به نظر می‌رسد و جنبه‌ی ذوقی و فردی دارد که در متن این مقاله به بحث آن هم پرداخته‌ایم. قضاوت نهایی و برگزیدن یکی از وزن‌های یاد شده برای یک شعر کردی به اختیار خواننده‌ی ریزبین و پژوهنده است.

**واژه‌های کلیدی:** وزن شعر، کردی، هجایی، برکه‌ای، پنجه‌ای و عروضی.



## مقدمه:

پیشینه‌ی وزن اصیل شعر کردی را باید در شعر پیش از اسلام که همان وزن هجایی است، جستجو نمود. همان گونه که می‌دانیم، شعر فارسی پیش از اسلام دارای وزن هجایی بوده و پس از اسلام با چیرگی عروض عرب، تقریباً وزن هجایی را رها نموده است؛ اما خوش‌بختانه در شعر کردی وزن هجایی پاس داشته شده و هنوز هم رایج است و اگر هم برخی از شاعران کرد در وزن عروضی شعر گفته‌اند یا می‌گویند، خواسته یا ناخواسته به تأثیر از وزن‌های شعر فارسی و عربی است.

دیرینه‌ترین شعر هجایی فارسی «گانه‌ها یا گات‌ها»ی زردشت است که به نظر بسیاری از محققان ریشه‌ی زبان و شعر کردی نیز هست<sup>(۱)</sup>. زبان کردی از تعداد واج‌های بیشتری برخوردار است و گفتار و نوشتار آن تقریباً یکسان یا نزدیک به هم است و کمتر به نشان‌های خطی (حرکت‌ها) نیاز دارد و واج‌های «و» و «ی» مجهول و همزه‌ی صامت - به طور مستقل و به عنوان یک صامت- کاربرد وسیع دارد. در زبان کردی ۳۷ واج (۲۹ صامت و ۸ مصوت و به نظر برخی‌ها ۲۸ صامت و ۹ مصوت) وجود دارد و فونتیک و آوانگاری آن دقیق‌تر است. (رخزادی، ۱۳۷۹: ۴۵، ۴۶) و (امینی، ۱۳۷۷: ۱۱-۱۱)

## بیان مسأله و پیشینه‌ی پژوهش

پرسش‌هایی که مطرح است عبارتند از: شعر کردی با طبیعت آوایی خود با وزن عروضی سازگارتر است یا با وزن هجایی؟ نمونه‌ها و دلیل‌های آن کدام‌اند؟ چه پیشینه‌ای دارد و تحلیل آن چیست و چه نتیجه‌هایی از آن به دست می‌آید؟

شعر کردی در وزن‌های گوناگونی سروده شده است. در آغاز به نظرهای پژوهندگان در این باره اشاره می‌کنیم و نمونه‌هایی از وزن‌های هجایی (برگه‌ای یا پنجه‌ای) را که در شعرهای کردی فراوان است، بررسی می‌نماییم، سپس برخی از آن‌ها را با وزن عروضی مقایسه می‌کنیم.

۱- «... زبان و آداب آن مردم (طوایف کرد) یکی از دیرینه‌ترین زبان‌ها و آداب ایرانی است و شعر کردی یکی از اقسام شعرهای پنج هجایی قدیم است.» (بهار، ۱۳۴۷: ۵)

همچنین نوشته‌اند:

«...اکراد آریایی نژاد به سببی که بر ما پنهان است حروف ویژه‌ی عرب را مثل خود عربان از مخرج ادا می‌کنند در حالتی که برخی از مخرج‌های قدیم آریایی را که دیگر ایرانیان فراموش کرده‌اند مانند (خو) و واوهای مجهول و غیره در کمال صحت ادا می‌کنند و این عجیب است.» (همان: ۱۹۵)

۱- در این باره مقاله‌های زیادی منتشر شده است. از جمله مجموعه مقالات کنگره‌ی بزرگداشت مولوی کرد و همایش‌های کردستان‌شناسی و برخی مجله‌ها و کتاب‌های دیگر.

۲- «... صفت اصلی و مهم این سه نوع وزن که اوستایی و پهلوی وفارسی عامیانه باشد، این است که براساس شماره‌ی هجاها استوار است و به هیچ روی کمیت هجاها در آن‌ها ملحوظ نیست ... در شعر لهجه‌های کردی و گورانی و اورامی و خراسانی (که همه لهجه‌های شمالی می‌باشند) کمیت هجا هیچ دخالتی ندارد ... درواقع همه‌ی اوزانی که تاکنون در زبان پهلوی یافت شده براین مبنا استوار است ...» (خانلری، ۱۳۵۴: ۴۷)

۳- «قبول قواعد و اصطلاحات عروض عربی در شعر پارسی برای عروضیان همواره مشکلاتی ایجاد نموده و آنان رابه قبول استثناهای و مسامحات و ارتکاب اشتباهات وادار کرده است.» (صفا: ۳۵)

پیش از پرداختن به نمونه‌ها، بهتر است نظری به الگوهای هجایی در زبان کردی بیندازیم.  
الگوهای هجایی در زبان کردی

در زبان کردی سه نوع هجای کوتاه، بلند و کشیده وجود دارد که با الگوهای زیر ساخته می‌شوند:

- ۱- صامت + مصوت کوتاه با الگوی CV مانند: ک = 'Ka .
  - ۲- صامت + مصوت کوتاه + صامت با الگوی CVC مانند: دس = . das .
  - ۳- صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت با الگوی CVCC مانند: دزد = . dard .
  - ۴- صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت + صامت با الگوی CVCCC مانند: گه‌یشت . gay t=
  - ۵- صامت + مصوت بلند + صامت با الگوی C مانند: پا = p
  - ۶- صامت + مصوت بلند + صامت با الگوی C C مانند: پار = p r
  - ۷- صامت + مصوت بلند + صامت + صامت با الگوی CC مانند: چاشت = t .
- یادآوری: با مصوت‌های کوتاه و بلند دیگر هم می‌توان مثال‌های فراوان آورد. به سه الگوی دیگر هم از کتاب (آواشناسی و دستور زبان کردی) توجه کنیم:
- ۸- صامت + صامت + مصوت کوتاه با الگوی CCV مانند: طوی = gw .
  - ۹- صامت + صامت + مصوت کوتاه + صامت با الگوی CCVC مانند: خوین = . xw n
  - ۱۰- صامت + صامت + مصوت کوتاه + صامت + صامت با الگوی CCVCC مانند: سویند = . sw nd

(رخزادی، ۱۳۷۹: ۸۲ و ۸۳)

یادآوری: در الگوهای ۸، ۹ و ۱۰ آقای دکتر رخزادی واج /w/ را نیمه مصوت و همخوان دوم دانسته و چنین هجاهایی را ساخته است.

**نمونه‌های شعری هجایی و عروضی و تحلیل آن‌ها:**

در شعر کردی وزن هجایی یاعددی که وزن (پهنجه‌یی و یا برگه‌یی) نیز نامیده می‌شود کاربرد فراوان دارد. علاوه بر آن وزن عروضی ووزن دوری نیز به کار گرفته شده است.

نمونه‌هایی از وزن هجایی در شعر کردی:

لازم به یادآوری است که بیشترین نمونه‌های هجایی ضرب‌المثل‌ها یا بیت‌ها و سروده‌های عامیانه است که نباید مانند شعرهای کلاسیک کردی به آن‌ها بنگریم و انتظار پختگی و هنجارهای شعری و وزنی از آن‌ها داشته باشیم.

وزن سه هجایی:

دەر دی دل بو ژیر گل

— — — — —

در این شبه بیت می‌توان دو رکن عروضی (مفعولن، مفعولن) را به دست آورد.

ئه وه ئه رز ئه وه گه‌ز<sup>۲۴۰</sup>

— U U — U U

در این نمونه هم دو رکن عروضی (فعلات، فعل) با زحاف‌های خبن و جب به دست می‌آید.  
وزن چهار هجایی:

ئاگ ره سوو ره له خوم دوو ره

— U — U — U

مصرع یا پاره‌ی اول برابر رکن عروضی (فاعلات) با زحاف کف در بحر رمل و مصرع دوم با رکن (مفاعیل) با زحاف قصر در بحر هزج برابر است.

وزن پنج هجایی:

هەر لا یخ ئا شه که چهل فه را شه

— U — U — U

<sup>۲۴۰</sup> در این بخش از مقاله‌ی آقای مصطفی کیوان با عنوان (شعر هجایی در زبان کردی)، از مجموعه مقالات کنگره‌ی (مولوی کرد)، نیز نمونه‌هایی آورده شده است.

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

در این بیت در دو مصرع با استفاده از اختیارات شاعری به ویژه اختیارات زبانی و مسامحه در طبیعت آوایی زبان شعر می‌توان ارکان (فعلن، فعلن) را به گونه‌ای نامنظم و به تناوب به دست آورد که هیچ کدام از بحرهای متدارک با متقارب را به دست نمی‌دهد.

ئە ۋەي پىم ئە کرد خىر لىم بوو بە گور گ و شىر

U U U

وزن شش هجایی:

این بیت را نمی‌توان با تقابل دو مصراع آن در ارکان عروضی به آسانی تقطیع نمود اگرچه در مصراع اول رکن (فعولن) و در مصراع دوم رکن‌های (مفعول و مفعولن) به دست می‌آید.

### وزن هفت هجایی:

بب رِیْ له رِو خا نه خو نا بی به یِی گا نه

U \_ U U U \_ \_ U \_ \_ U U \_ \_

این مصراع‌های هفت‌هجایی را هم نمی‌توان در ارکان عروضی تقطیع کرد مگر با تصرف‌های زبانی زیاد در هجاهای ۷، ۱۰، ۱۲ و ۱۴ که باید آن‌ها را بلند تلفظ کرد و از اختیارات زبانی استفاده نمود تا دو رکن مفعولات و مفعولن را به دست آورد.

وزن هشت هجایی:

خز می ژ نان به ره به ر خز می میر دان دهر به ده ره

U   U   U   \_   \_   \_   \_   \_   U   U   U   U   \_   U   \_

وزن این مصراع‌های هشت هجایی را نیز با توجه به تقابل هر دو مصراع فقط با تقطیع هجایی می‌توان به دست آورد و اصرار بر عروضی بودن این شعر هم بیهوده است که بخواهیم آن را در بحر مضارع تقطیع کنیم.

وزن ده هجایی:

رواج این وزن در قلمرو امثال و حکم و ترانه‌های عامیانه و هم در دیوان‌های شاعران کرد بیشتر است. مثال از دیوان شاعر بلندبایه‌ی کرد، (مولوی کرد):

تا زید

U U

## نقد ادبی

(مولوی کُرد، به نقل از پایان نامه‌ی نگارنده: ۲۱)

در هر مصراع ده هجا وجود دارد که فقط هجای نهم در هر دو مصراع کوتاه و بقیه بلند است. در این شعرهای ده‌هجایی هم نمی‌توان به آسانی رکن عروضی به دست آورد و اصرار بر آن بی‌نتیجه می‌نماید. نمونه‌ای دیگر از ده‌هجایی، بیتی از شعر هورمزگان:

هور مڙ ڳان ڍ مان ٿا ت ران ڪو ڙن هو شان شار ڊه وه گهو رهي ره گهو ره ڪان

U U U U

(ہدایتی، ۱۳۶۳: ۵۰)

در این شعر هم که در هر مصراع ده هجا دارد نمی‌توان به آسانی رکن عروضی به دست آورد. نمونه‌ای دیگر از شعر ده‌هجایی از (معرفت پیرشالیار):

گۆشت جە ۋا تەي پەر شال يار بۆ  
 ھۆ شت جە كىلەس تەي زا ناى سىم يار بۆ

(محمدي: ۱۶)

## وزن عروضی در شعر کردی

چنان که گفتیم استفاده از وزن عروضی در شعر کردی به تأثیر از زبان فارسی و عربی است. به نمونه‌های از آن اشاره می‌شود:

### ١- بحر رمل

۱-۱- در بحر رمل مثنوی محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) مانند:

از شامی کرمانشاهی:

خوڤم   عه   جەب   دی   م   وه   نا   لهی   شو   م   کەچ   بن   یا   د   خوڤم

میله ره با نی گهر د ههر کهس کهم وه گهر دم دوش مه نه

U U U U

(روحانی، شعرا، ۱۳۶۶: ۴۶۹).

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

از ماموستا هیمن شاعر وطنی:

گهر چي ٽوڙ شي رهن جه رڙي ڇهس ره ت ڊهر ڊم ٺه من

$$\begin{array}{ccccccc} & & \textcircled{\scriptsize 9} & & \textcircled{\scriptsize 9} & & \\ - & U & - & - & U & - & - & - & U & - \end{array}$$

قهت له دمس ئەم چەر خە سپ لە نا بە زم مەر دم ئە من

U U U U

(همان: ۴۸۳)

۱-۲- در بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن)

ئەي مو ەهل لم ئەي ف ريش تەي روي زە وي

$$\begin{array}{ccccccc} & \text{U} & & & \text{U} & & \\ - & & - & & - & & - \\ & & & & & & \text{U} & - \end{array}$$

ئەى س روش ت و رى و ره وش تت مهع نه وى

$$\begin{array}{ccccccc} & \text{U} & & & \text{U} & & \\ - & & - & & - & & - \\ & & & & & & \text{U} & - \end{array}$$

(حقیقی، ۱۳۶۵، سروہ، ش ۸: ۳)

۱-۳- در بحر رملی مسدس مخبون محذوف

شہ وہ تا ری کہ ک شو ما تہ زہ وی

$$\begin{array}{ccccccc} \text{U} & \text{U} & & \text{U} & \text{U} & & \text{U} & \text{U} \end{array}$$

کھو ته خهو کي وي که وي دا رو ده وي

U U U

(هه ژار، ۱۳۷۷، سروە، ش، ۱۴۶: ۱۸)

در مصراع نخست ارکان (فعالتن، فعلن) است. در حالی که در مصراع دوم با همان یازده هجا ارکان مصراع اول به دست نمی‌آید.

۲- بحر ہنج

۲-۱- در بحر هزج مثنیٰ سالم (مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن)

## نقد ادبی

U U U U U U

ن ه و ز ح ط ظ ث د ذ ر ز س ش ج ب ت ث ك ف ق غ خ ع ه و ز ح ط ظ ث د ذ ر ز س ش ج ب ت ث ك ف ق غ خ ع ه

- - - U - - - U - - - U - - - U

U U U U

(وہ فایہ، ۱۹۷۸: ۱۶)

له سی ما تا به دیم کرد هه‌ی ک لی عوم ری کی حه‌س رهت کیش

U U U U

ووه ها دیا ره ک بهخ تت ئا ش یا نهی بول بو لی خهم بی

U U U U

(گوران، ۱۳۶۵، سروہ، ش ۱: ۳۹)

۲-۲- در بحر هزج مسدس محذوف (مفاعیلن، مفاعیلن، فعولن)

بیتی از ماموستا (هه ژار) شاعر، مترجم و فرهنگ نویس توانا:

(امیری: ۲۲).

۲-۳- در بحر هزج مثنیٰ اخرب مکفوف محذوف (مفعول، مفاعیل، مفاعیل، فعولن)

خو	نین	ج	گه	رن	تا	لی	بی	ئهو	زا	ره	دو	عا	لهم
—	—	U	U	—	—	U	U	—	—	U	U	—	—
ئهو	جهو	هه	ره	بو	هی	چه	به	دو	عا	له	می	نا	دا
—	—	U	U	—	—	U	U	—	—	U	U	—	—

(دیوان وفایی، ۱۹۷۸: ۵)

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

شو خێ به ئە نا بهت چو وه لای زوه د ف رو شی

U \_ U U \_ \_ U U \_ \_ U U \_ \_

بۆ ئەخ زی ته ری قهت به د لی پر له خو ڤو شی

U \_ U U \_ \_ U U \_ \_ U U \_ \_

(شیخ رضا طالبانی)

در بیت بالا در مصراع اول دو اختیار شاعری زبانی و در مصراع دوم هم دو اختیار لازم است تا ارکان بحر هزج مثنی‌اخر ب مکفوف محذوف به دست بیاید.

**۳- بحر سریع:**

از "شیخ رضا طالبانی" شاعر سرآمد طنز پردازی کردی:

۱-۳:

هـ هـ

\_ U \_ \_ U U \_ \_ \_ U \_ \_ U U \_

هـ هـ

\_ U \_ \_ \_ U \_ \_ U \_ U \_ \_ \_ \_

(صالحی، ۱۳۶۷: ۱۷)

مصراع نخست را با استفاده از اختیارات شاعری می‌توان در ارکان: مفتعلن، مفتعلن، مفتعلن، فاعلن (بحر سریع مثنی‌اخر مکشوف) تقطیع نمود در حالی که اگر به طبیعت آوایی زبان کردی توجه کنیم مصراع دوم با تقطیع هجایی و تعداد هجاها بامصراع نخست سازگارتر است.

### وزن دوری در شعر کردی

از "سالم سنه‌ای"، شاعر کرد، که شیفته‌ی شعر(نالی) کرد وکلیم همدانی و حافظ شیرازی است؛ مثالی ذکر می‌گردد:

سا قی لۆ پەر ده دەر ها جا می شۆ را بی هت نا  
ت

\_ U \_ \_ U \_ \_ U \_ U \_ \_  
دل خی ره ما لۆ حی رهت مۆ تا ف بی هت نا



[illegible]

وزن بیت: مفعول فاعلاتن، مفعول فاعلاتن، (بحر مضارع مثنیٰ اُخرب) وزن دوری است. ناسازگاری بسیاری از شعرهای کردی در بحرهای و اَرکان عروضی کاملاً مشهود است. اگر این موضوع را با توجه به بافت عمودی شعر - مصراع‌های قیل و بعد- در نظر بگیریم، مطلب روشن‌تر می‌شود. چنین مواردی یعنی لزوم تقطیع شعر کردی با وزن هجایی و رها کردن آن از وزن عروضی و قواعد و نام‌ها و زخاف‌های آن در شعر معاصر این زبان بیشتر مشهود است، به نمونه‌هایی از شعرهای معاصر کردی توجه کنیم.

از "فایق بیکهس"

در هر مصراع ده هجا وجود دارد و هجایی است و در ارکان عروضی نمی‌گنجد. در مصراع اول هجای اول و در مصراع دوم هجای ششم کوتاه و بقیه بلند هستند.

مثالی دیگر از رحیم لقمانی:

هه زار قو نا غم ب ری وه شهو گا ری تا لم زور دی وه  
U U U U U U U

(القمانی، ۱۳۶۶، سروہ، ش ۹: ۵۹)

این بیت فقط با وزن هجایی تقطیع می‌شود و در هر مصراع ۸ هجا دارد و در مصراع اول هجاهای اول، ششم و هشتم و در مصراع دوم فقط هجای هشتم کوتاه است و اصرار بر یافتن بحر عروضی برای آن بی‌فایده می‌ماند و فقط در برخی از مصراع‌ها یا بیت‌ها دیده می‌شود.

به نمونه‌ی زیر هم دقت کنیم که دو بیت از یک قطعه شعر انتخاب شده است:

کل	کم	د	ری	ژو	با	ریک	کو	لا	نم	تهن	گو	تا	ریک
—	—	U	U	—	—	—	U	—	—	—	—	—	—
له	هر	شوی	نئ	بم	بی	نن	ژی	یا	نم	لئ	ئەس	تئ	نن
U			U				U			U		U	

(حسینی، ۱۳۷۳، سروہ، ش ۱۰۱-۱۰۳: ۷۷)

در هر مصراع هفت هجا است که در هیچ کدام از مصراع‌ها برابری دیده نمی‌شود و فقط در بیت دوم با استفاده از اختیارات زبانی در دو مصراع می‌توان دو رکن فعلون و یک هجای بلند را مشخص کرد. این

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

ناهنجاری‌ها در بسیاری از شعرها دیده می‌شود و عروضی دانستن آن‌ها خطا به نظر می‌رسد و اگر هجایی تقطیع کنیم بهتر است.

در شعر کردی، نمونه‌های وزن عروضی فراوانی وجود دارد مثال‌های فوق فقط جهت نمونه آورده شده است.

نمونه‌هایی از شعر ماموستا گوران پایه‌گذار شعر نو کردی و بررسی آن‌ها

### ۱- از دوره ی شعر کلاسیکی گوران

به قول خودش «در آغاز به شیوه پیشینیان و پایبندی به قواعد عروضی» شعر می‌گفت: بعدها کوشید تا طبیعت شعر کردی را در سروده‌هایش حفظ کند و اسیر اوزان عروضی نباشد او در این کار چنان پیروز شد که اشعارش دارای آهنگ خاصی است گویی در آن نوای موسیقی نهفته است.  
(روحانی، ۱۳۶۶: ۳۴۵).

ئه‌ی	شهو	قی	گه	لا	وئ	ژی	به	یان	نو	ری	نی	گا	هت
—	—	—	U	—	U	—	U	—	—	—	—	—	—
ئه‌ی	عت	ری	له	با	بوی	نه	فه	سی	زول	فی	سی	یا	هت
—	—	—	U	—	—	U	U	—	—	—	U	—	—
بی	دا	ری	یه	که‌م	زول	مه	تی	شهو	بر	دی	قه	را	ری
—	—	U	U	—	—	U	—	—	—	—	U	—	—
توی	زول	فی	په	شیو	دهر	ب	خه	سا	چه	ره	یی	ما	هت
—	—	—	U	—	—	U	U	—	—	U	U	—	—

(گوران، به نقل از پایان‌نامه نگارنده: ۵۴)

بیت بالا دارای ۱۴ هجا در هر مصراع و هجایی است درحالی که با زحمت بسیار و استفاده از اختیارات شاعری در بحر (هزج مثنی‌محدوف یعنی مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، فاعلن) قابل تقطیع است.

### ۲- از مرحله ی رمانتیک شعر گوران:

این مرحله از شعر "گوران" طولانی‌ترین مرحله است و با اشعار "پیره میرد" و "شیخ نوری صالح" سلیمانیه‌ای از نخستین نمونه‌های شعر نو کردی به شمار می‌آید.

له ژیر ئاس ما نی شی نا      له پال لوت که ی بهف ری نا

U      U  
- - - - -

کور دوس تان گه رام      دو لالو دول پی وام

U      U  
- - - - -

نه له شا رو نه له دئ      نه م دی کهس وهک تو جوان بی<sup>۲۴۱</sup>

U U U      U  
- - - - -

توی ت و بهس

- - -

ک چی کور دی ک دل پی شاد بی      وهک ف ریش تهو په ری نا زاد بی

U      U      U      U      U      U  
- - - - -

(فؤاد حسه‌ین: ۲۵۳)

در شعر بیت‌های ۱ و ۳ هفت هجایی است که هجاهای اول در آغاز مصراع‌های بیت یکم کوتاه و بقیه بلند هستند و در بیت سوم مصراع اول هجاهای ۱، ۲، ۵، ۶ و ۷ کوتاهند و در مصراع دوم فقط هجایی هفتم کوتاه است و بقیه بلند هستند و بی‌نظمی در هجاهای کوتاه و بلند باعث می‌شود که وزن هجایی داشته باشد و بیت دوم پنج‌هجایی و بیت چهارم نه هجایی است.

۳- از مرحله ی رئالیستی شعر "گوران":

<sup>۲۴۱</sup> چون این شعرها هجایی است، هجاها باطبیعت آوایی زبان کردی در نظر گرفته شده و قاعده ی پایان مصراع‌ها (بلند بودن هجای پایانی) را در نظر نمی‌گیریم.

ئەى قژ زەرد ئەى بەژ ن و با لای کە لە گەت!

— U U — — — — —

بۆ کز را وەس تا وی بە رام بە رى من؟

— U — U — — — — —

در مصراع نخست ۱۱ هجا است که فقط هجاهاى نهم و دهم کوتاه و بقیه بلند هستند. و در مصراع

دوم ۱۱ هجا که هجاهاى هفتم و نهم کوتاه و بقیه بلند هستند.

نمونه‌ی دیگر از "شیرکو بیکه‌س" فرزند "ماموستا فایق بیکه‌س":

شعر در قالب نو و هجایی است.

لە پەن جە رەئ ژو رئ کە وە ک چئ کی جوان

— — U U U U — — U —

لە پەر ژى نى با خئ کە وە با وە شئ گول

— U U — U U — — — U —

لە گیر فا نى کرا سە کەى م نى شە وە قە لە مە کەم

— U — — — — U — — U U U U —

سەر یان ە نا یە دە رە وە

U U U U — U — —

ک چە کە بۆ دل خوا زە کەى

— U — — — — U —

گو لە کان بۆ من دا لە کان

— U — — — — U —

قە لە مە کەى شەم بو شیع رئ

U — — — — U U U

تا پئ کە وە وئ نەى هە مو یان بگ رئ

U — — — — U — — U U U —

(بیکه‌س، ۱۳۶۷، سروە، ش ۲۴: ۱۸)

نتیجەى پژوهش

نتیجه‌ای که از این بحث‌ها و تحلیل نمونه‌های یاد شده می‌توان گرفت این است که بحر‌ها و ارکان عروض با قواعد آن در بسیاری از شعرهای کردی کمتر رعایت شده است و رعایت آن بیشتر در آثار شاعران درجه اول گردیده می‌شود که به قانون‌های عروض آشنا بوده و به آن عادت داشته‌اند. شاید هم بیشتر به آن دلیل بوده است که برای شعرهای فارسی خود قالب‌های عروضی را به کار گرفته‌اند و این عادت را به شعرهای کردی نیز سرایت داده‌اند و در بررسی فنی شعرهایشان خطاهای کم‌تری می‌بینیم. در سایر موارد تقطیع هجایی و توجه به تعداد هجاها پسندیده‌تر است و نباید شعر کردی را محدود به دوره‌ی کلاسیک آن بدانیم.

### منابع:

- بهار، ملک الشعرا (۱۳۷۰) **سبک شناسی**، تهران، امیر کبیر
- خانای قوبادی (۱۳۶۹) **خه‌سره و شیرین**، ناشر و ویراستار صدیق بوره‌که‌یی.
- رخزادی، علی (۱۳۷۹) **آواشناسی و دستور زبان کردی**، تهران، انتشارات ترفند، چ نخست
- رخزادی، علی (۱۳۷۸) **نوای شعر فارسی**، قافیه و عروض، سنج، نشر زیار
- روحانی، بابامردوخ، «شیوا» (۱۳۶۶) **تاریخ مشاهیر کرد، عرفا، علما، ادبا، شعرا**، تهران، انتشارات سروش
- سجادی، علاءالدین (۱۳۶۱) **میژوی نه‌ده‌بی کوردی**، بغداد، تجدید چاپ معارف سردشت
- شاه حسینی، ناصرالدین (۱۳۶۷) **شناخت شعر**، تهران، نشرهما، چاپ اول
- شرفکندی، عبدالرحمان (ماموستا هه ژار) (۱۳۶۹) **هه‌نبانه بۆرینه «فرهنگ کردی - فارسی»**، تهران انتشارات سروش، چاپ اول
- صالحی، اکرام (۱۳۶۷) **مقدمه‌ای بر عروض فنی در زبان کردی**، چاپ ساحل، چاپ اول
- فؤاد حسه‌ین، نه‌حمه‌د (۱۹۹۰) **تافره‌ت له هونراوه‌ی کوردی**، بغداد، مطبعه الجاحظ
- ناثل خانلری، پرویز (۱۳۷۳) **وزن شعر فارسی**، تهران، انتشارات توس، چاپ ششم
- نالی، مه لا خدر (۱۳۶۴) **دیوان غزلیات**، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی
- هدایتی، سید هاشم (۱۳۷۳) **کردستان و توسعه فرهنگی**، انتشارات ن والقلم
- مجله‌ی (سروه)** ۱۳۶۳ تا ۱۳۷۸، انتشارات صلاح‌الدین ایوبی، از.
- مجموعه مقالات و اشعار کنگره بزرگداشت «مولوی کرد»**، ۱۳۷۵، ارومیه، انتشارات صلاح الدین ایوبی چاپ اول
- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۹) **وزن و قافیه‌ی شعر فارسی**، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ دوم
- وفایی، میرزا عبدالرحیم (۱۹۷۸) **دیوان اشعار کردی - فارسی**، به غدا، کوری زانیاری کورد.

## تاریخ ادبیات

## بررسی سیر تاریخی شعر شعرای گُرد در شمال خراسان

(۱۰۰۷ ق - ۱۴۳۰ ق)

علی رحمتی \*

### چکیده:

گُردهای خراسان که پرچمداران و مرزبانان اصلی ایران زمین‌اند در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود و جابجایی‌هایی که بر اثر حوادث تاریخی به اختیار و یا به اجبار آن روبرو بوده و از روم تا هندوستان را درنور دیده‌اند. ادبیات گُردی شمال خراسان را به مفهومی می‌توان ادبیات ایرانی اسلامی نامید، ادبیاتی که در تمام جنبه‌های فکری و معنوی ایرانی و اسلامی را در برگرفته است. اشعار مانده از این دوره به دو طریق است: نوشتاری و انتقالی می‌باشند.

در این نوشته سعی بر آن شده است که با دوره بندی‌هایی ادبیات این قوم را مورد بررسی قرار دهیم:

- دوران صفویه (۱۰۰۷ ه. ق - ۱۱۳۵ ه. ق): شعر شعرای گُرد شمال خراسان در بسیاری از زمینه‌ها دنباله روی شعر و ادبیات دوره صفویه بوده است ولی در زمینه مذهبی با بینشی روشن در ستایش پیامبر(ص) و امام علی(ع) نقش ایفا می‌کند نه به تعصبی دیگر اقوام).

- دوره افشاریه و زندیه (۱۱۴۸ هجری قمری - ۱۲۱۰ هجری قمری): ادبیات در این مرحله تحت تاثیر جنگ‌های داخلی و خارجی و فتوحات همراه نادر بود. به ادبیات آن طور که باید و شاید توجهی نداشتند آنچه از اشعار نوشتاری که توسط شعرا و بخشی‌ها برای ما مانده است همگی حماسی در خصوص حوادث پیرامون و جنگ‌های ایرانیان با بیگانگان بوده است.

---

\* کارشناس ارشد تاریخ ایران باستان

- دوران قاجاریه (۱۲۱۱ هجری قمری - ۱۳۴۳ هجری قمری): که بزرگترین و معروفترین شاعر این دوره از تاریخ در شمال خراسان که دیوانش نیز توسط "استاد توحیدی" به چاپ رسیده "جعفرقلی زنگلی" می‌باشد

دوره اول: (۱۲۱۱ هجری قمری - ۱۲۶۴ هجری قمری): ادبیات تحت تاثیر سه قهرمان این دوره می‌باشد. اشعاری که در وصف این ۳ قهرمان سروده شده توسط بخشی‌ها به ما انتقال یافته است که در بین مردم معروف هستند به هنگی سردار عوض، ججوخان و خداوردی سردار.

دوره دوم: (۱۲۶۴ هجری قمری - ۱۳۲۴ هجری قمری): این دوره از تاریخ ایران که دوره ناصری نام دارد، سبک اشعار "جعفرقلی" در بین تمامی اقوام شمال خراسان یک تاز میدان می‌شود به طوری که تعداد کثیری از شعرا، ملاها و بخشی‌ها پیرو سبک اشعار وی می‌گردند که می‌توان از "ملاعلی رازی"، "آیت ... حاج محمد بوغانلو" نام برد.

دوره سوم: (۱۳۲۴ هجری قمری - ۱۳۴۳ هجری قمری)

- دوران پهلوی (۱۳۰۴ شمسی - ۱۳۵۷): در این دوره از تاریخ ایران شعرای معروفی که توانسته اند از

خود اثر به جا بگذارند می‌توان به "حیدر رشوانلو" و "هیبت‌الله ناطقی" و "علی مهر" اشاره نمود

- دوره انقلاب اسلامی (۱۳۵۷ تا ۱۳۸۸): بعد از پایان جنگ و آشنایی قشر تحصیل کرده با چاپ کتاب‌های "استاد توحیدی" خود به خود یک نوع انقلاب خودباوری و خودیابی در بین قشر تحصیل کرده پدیدار می‌شود که به دنبال هویت خویش می‌باشند. تعداد کثیری از شعرای روشن فکر و تحصیل کرده و مدرس دانشگاه با اندیشه‌های نو و اشعار قوی جهت واقعیت‌های واقعی ملی خود و ملیت خود وارد صحنه می‌شود که تمامی افکار و اندیشه آنها نشان از خویشتن‌یابی‌ست که می‌توان از "دکتر فرهادی"، "دکتر اکرامی‌فر"، "استاد حسین پور"، "استاد روشن"، "استاد سپاهی"، "استاد حیدریان" و ده‌ها شاعر، نویسنده، محقق و استاد دانشگاه نام برد.

**واژه‌های کلیدی:** کردهای شمال خراسان، دوره‌های تاریخی، شعر و ادبیات کردهای شمال خراسان،

ادبیات اسلامی



### پیشگفتار:

«اهمیت و ارج والای فرهنگ و ادب به ویژه گنجینه فرهنگ و ادب این سرزمین اهورایی بر آگان پوشیده نیست، اما آنچه هست همه آن نیست چه تاخفن‌ها به ایلغارهای خانمان برانداز فراوان و پیایی، بخش‌هایی بزرگ از این گنجینه ارجمند را در طی هزاره‌های پر تلاطم دوران تیره تاریخ این سرزمین به دست تاراج و نابودی سپرده است» (فروغی، ۱۳۳۰: ۲).

«بی گمان ادب و فرهنگ هر قوم نمودار دگر کشت‌ها، اوج‌ها، کودها یا پسرقت‌های و روی هم رفته آینه خوب و بدنما اندیشه‌های نسل‌های گوناگون آن قوم است که در جامه لفظ یا واژگان به عبارت درآمده است و از میان رفتن آن زبان‌هایی جبران ناپذیر بر پیشرفت و بالندگی اندیشه و زندگی معنوی و به دنبال آن زندگانی مادی قوم‌ها یا «اعضای بنی آدم» یا اجزای کل جامعه پیشرفت بشریت زده است» (ریپکا، ۱۳۸۳: ۲۷).

«بی‌تردید شناساندن بزرگ مردان و مطالعه آثار آنان، برای نسل امروز آموزنده و انگیزه حرکت ما تلاش، سرزندگی، شور و نشاط است. علاوه بر آن ما را در رسیدن به هویتی روشن که حاصل آشنایی با گذشته و ریشه تاریخ خویش است یاری می‌رساند، زیرا بازشناسی، آینده‌گری فرهنگ خودی از ابزارهای ضروری شکوفایی و بالندگی اندیشه است و پشت کردن به گذشته و بریدن از آن، گسستگی فرهنگی بار خواهد آورد و با پدید آوردن روحیه پذیرندگی و انفعالی صرف، انسان‌ها را در زیر ضربات فرهنگ مهاجم غرب از پای در خواهد آورد» (سیدی‌زاده، ۱۳۷۲: ۲).

ادبیات کُردی شمال خراسان را به مفهومی می‌توان ادبیات ایرانی اسلامی نامید، ادبیاتی که در تمام جنبه‌های فکری و معنوی ایرانی و اسلامی را در برگرفته است.

کُردهای خراسان که پرچمداران و مرزبانان اصلی ایران زمین‌اند در طول تاریخ پر فراز و نشیب خود و جابجایی‌هایی که بر اثر حوادث تاریخی به اختیار و یا به اجبار آن روبرو بوده و از روم تا هندوستان را درنور دیده‌اند.

بررسی سیر تاریخی شعر شعرای کُرد در شمال خراسان (۱۰۰۷ ق - ۱۴۳۰ ق)

موقعیت جغرافیایی شمال خراسان

خراسان از دیرباز مهد ایران زمین بوده است از طرفی شمال خراسان آئینه نمای اقوام ایرانی و غیر ایرانی است که به زبان‌ها، گویش‌ها و لهجه‌های متفاوت در این خطه تکلم می‌کنند.

شمال خراسان در سطحی حدود ۵۰۰۰۰ کیلومتر مربع با جمعیتی حدود ۱۵۰۰۰۰۰ نفر تقریباً تمامی گروه‌های قومی موجود در ایران را در خود جای داده است «حضور این گروه‌ها علاوه بر ویژگی‌های فرهنگی و انسانی خصوصیات خاصی را به شمال خراسان بخشیده است و در کمتر نقطه جهان در

سطحی چنین کوچک به این چنین اختلاط قومی، زبانی، لهجه‌های متفاوت برخورد می‌کنیم» (هنرمند، ۱۳۸۶: ۹).

### دوران صفویه (۱۰۰۷ ه.ق - ۱۱۳۵ ه.ق)

«شاه اسماعیل صفوی» در سال ۹۰۷ هجری قمری در تبریز خود را شاه ایران خواند و سلسله صفوی را بنیاد نهاد.

حکومت صفوی با سلطنت شاه عباس کبیر به اوج استحکام و شکوفایی خود رسید و سپس دوران انحطاط و فروپاشی آن آغاز شد و در سال ۱۱۳۵ هجری قمری ساقط شد. ادبیات دوران صفوی را بنا به معمول ادبیات افول دانسته‌اند.

«فرمانروایان نخستین صفوی خود را با کارهای دیگری جز تنها ترویج شعر سرگرم کرده بودند کانون دلبستگی فرهنگی آن تبلیغ و استوار ساختن کیش دولتی بود. این کارها تا اندازه‌ای از رهگذر تشویق، پژوهش در دانش کلام و تا اندازه‌ای با برانگیزش سرودن شعر دینی البته درباره شیعه انجام می‌شد» (ریپکا، ۱۳۸۳: ۵۲۵).

از آنجاکه حکومت‌گران همه‌ی توان خود را در پیشبرد گسترش شیعه در سراسر امپراطوری و حتی فراسوی مرزها آن به کار بردند از بهر آنکه کیش شیعه بتواند با کارآیی و شتاب در میان مردم پراکنده شود. مطلب‌های دینی را که تا آن زمان تنها به زبان تازی می‌نوشتند به زبان پارسی هم نگاشتند در زمینه‌های دیگر نیز دوران صفوی از سرمشق‌های دوران پیشین پیروی کرد «ستایش‌های نادینی و غزل جای خود را به ستایش پیغمبر و علی یا سوگنامه امامان داد. اما از دیگر سو بی‌مهری آشکاری به شاعران، آثار ایشان و کورگاہی‌هایشان پدید آمد از این دلبستگی به امامزادگان، فرزندان، امامان و به آرامگاه‌هایشان که به امامزاده هم بلند آوازه اند، ... بسیار چشمگیر بود» (ریپکا، ۱۳۸۳: ۵۲۶).

شعر شعرای کُرد شمال خراسان در بسیاری از زمینه‌ها دنباله روی شعر و ادبیات دوره صفویه بوده است ولی در زمینه مذهبی با بینشی روشن در ستایش پیامبر (ص) و امام علی (ع) نقش ایفا می‌کند نه به تعصبی دیگر اقوام.

### اشعار مانده از این دوره به دو طریق است:

**نوشتاری:** که می‌توان به دیوان شعر ابن غریب اشاره نمود که دیوانش در حال حاضر نزد نگارنده می‌باشد که یک نسخه از آن نیز به استاد توحیدی اهداء نموده‌ام.

**انتقالی:** که سینه به سینه از آن دوران توسط بخشی‌ها و نوازندگان به ما رسیده است. بخشی‌ها، نوازندگان دوتار، آوازخوان و داستان سرا بوده‌اند. شهرهای بجنورد، شیروان و قوچان مراکز عمده بخشی‌های شمال خراسان بوده‌اند.

انتخاب آهنگ و شعر از طرف بخشی، بستگی به تشخیص از موقعیت، زمان و مکان دارد «یکی از هنرهای بخشی‌ها داستان‌سرایی است همراه با موسیقی دوتار، آواز، دکلمه آواز و بیان محاوره‌ای و نقلی» (درویشی و توحیدی، ۱۳۷۱: ۷).

### بررسی سطح فکری:

فراوان‌ترین موضوع در اشعار این دوره مضامین غربت، غریبی، مقایسه سرزمین جدید با سرزمین مادری، عاشقانه، عشق، هجران، شکست، انتظار، امید به وصال و دلتنگی‌های عاشقانه شعرای کُرد شمال خراسان بوده است. نمونه:

«وا جی یا نا جی مه نین      مه رزی جی مه هشنن      که وی وی رند ده خوینن»  
«ولاتی مه ارز و رومه      هم وه گول و هم و تومه      عمرک نه ز و دومه»<sup>۲۴۲</sup>

### ابن غریب:

او در نیمه دوم سده نهم در ایالت چمش گزک کُردستان ترکیه چشم به جهان گشود در سال ۱۰۰۵ هجری قمری با کوچ بزرگ کُردها به خراسان همراه ایل خود در حوزه جغرافیایی شهرستان مانه و سملقان استقرار می‌یابد. هیچ نام و نشان غیر از تخلص وی در دست نمی‌باشد. دیوان خطی که با قلم خودش نگاشته شده به سه زبان کُردی، فارسی و ترکی سروده شده است. در اینجا به دو نمونه از اشعار کُردی و فارسی‌اش اشاره می‌کنیم.

«ابن غریب» قبل از آغاز دیوانش این بیت را می‌سراید:

«وه قتا که قیامت به پا بوو      له خلکه شه‌فیع مسته‌فا بوو  
ابتدای اشعارش را با زبان کُردی و ستایش رسول اکرم (ص) و عشق و شفاعت از او آغاز می‌کند  
شافع له مه که ره‌سووله‌للا      واور ژ هر غهم و مه‌لاله  
ساقی وه‌ره زوو که کار پر بوو      ئیرؤ غهم رروو‌گار پر بوو  
ده‌یسا جودا غهم نگاره      برهوش ژ سهر و دل قه‌اره  
موترب بکشین نها مقامات      تا نه‌ز ههرم و پی مقامات  
وقتا که الوازی جوان بوم      به عقل تمیز کاردان بوم

عشقه خا چره ل من عه‌یان کر      تاواره ژ له‌زتها جهان کر  
پشتا مه ژ محنه‌ت دووتا کر      هو‌شه ژ سهر مه بهر بلا کر  
رسوا ژ قبیله کر چ مجنووون      شو‌نا مه کر له ده‌شته هامووون

<sup>۲۴۲</sup> مصاحبه شفاهی با آقای حمید نجف زاده، محقق و استاد دانشگاه - تاریخ ۸۸/۱۲/۲۵

### غزل فارسی:

کین دل شده مبتلای عشقت	تا چند کشم جفای عشقت
بلبل صفت از هزار دستان	هر لحظه زخم نوای عشقت
بگرفت ز آب دیده من	عالم همه ماجرای عشقت
جان و دل خویشتن به یکبار	در باختن از برای عشقت
چون صبح ز مهر می زند دم	تا یافت دلم صفای عشقت
گر سر ببرد وز خاک پایت	از سر نرود هوای عشقت
شد این غریب مست و مدهوش	از جام طرب فزایی عشقت» <sup>۲۳۳</sup>

### دوره افشاریه و زندیه (۱۱۴۸ هجری قمری - ۱۲۱۰ هجری قمری):

جریان‌های مخالف داخلی که در دوران سلسله‌ی صفوی گسترش یافته بود سرانجام چنان تند و تیز شد که خاندان صفوی دیگر نتوانست لگام اوضاع را به دست داشته باشد. ایران از شرق مورد چپاول افغان‌ها و از غرب تعرض عثمانی‌ها و از شمال به تصرف روس‌ها درآمد. تنها خطه که در این دوره به تصرف بیگانگان نیفتاد شمال خراسان یعنی حوزه‌ی جغرافیایی و حکومت‌گردها بود. در چنین شرایطی "نادرقلی قرخلو" از شمال خراسان توانست عده‌ی زیادی از جنگجویان‌گرد و ترک را گرد خود آورد و با شکست قطعی افغانان در سال ۱۱۴۹ در دشت مغان سلطنت را به دست گیرد.

«یورش افغان که زخم‌هایی سخت و دیرپا بر زندگانی فرهنگی زد فروگرایی و زوالی سخت به دنبال آورد. به ادبیات چندان رونقی نداد» (ریکا، ۱۳۸۳: ۵۲۱). کردها که هسته‌ی اصلی ارتش "نادر" را تشکیل می‌دادند و در تمامی نبردهای داخلی و خارجی و فتوحات همراه نادر بودند به ادبیات آن‌طور که باید و شاید توجهی نداشتند آنچه از اشعار نوشتاری که توسط شعرا و بخشی‌ها برای ما مانده است همگی حماسی در خصوص حوادث پیرامون و جنگ‌های ایرانیان با بیگانگان بوده است.

### میرزا حبیب الله مستوفی:

صاحب نسخه منظومه خطی «محمودنامه» از شاعران حماسی‌گرد است که از تاریخ و محل تولد دقیق وی چیزی در دست نیست، احتمال می‌رود در نیمه اول سده ی دوازدهم در حوزه شهرستان قوچان چشم به جهان گشوده باشد و سپس در دوران جوانی در دستگاه حکومتی "شاه وردی‌خان شیخوانلو" حکمران چناران خدمت منشی‌گری داشته و بعدها به دربار "ملک محمود سیستانی" حکمران خراسان راه یافته و به سمت مستوفی‌گری نائل شده است.

میرزا حبیب الله در کشمکش‌هایی که بین ملک محمود و نادر و کردها روی می‌دهد قلباً طرف هم ایلی‌های خود یعنی کردها بوده و همین امر باعث می‌شود وقتی که نادر در بند ملک محمود اسیر می‌شود

<sup>۲۳۳</sup> دیوان "ابن غریب" - نسخه خطی - کتابخانه شخصی: ۱ و ۲۵

با زیرکی خاص او را از زندان فراری می‌دهد، بعدها که ملک‌محمود متوجه موضوع می‌شود او را به قتل می‌رساند.

دیوان «محمودنامه» به فارسی سروده شده و در بعضی از ابیات آن واژه‌های کُردی مشاهده می‌شود.

### نمونه‌ای از اشعار محمودنامه

«چنین گفت راوی نیکو سرشت	که بد واقف کار و هر خوب و زشت
که کردم ز جمع ثقات استماع	که ما بین افشارها شد نزاع
ز یکسو ندر بگ ابا کر و فر	ز سویی قلیچ بیگ و جمع دگر
عیان فتنه‌ای از آبیورد	که از بیم روی کسان زرد شد
بشد کشته از هر طرف چند کس	کسی را بند منعیان دسترس
قلیچ به ایشان دل پر ز غم	نباشد مرا از ندر و کس و اقربا
زبانش به اکراد چون هست یک	ز اکراد آید برایش کمک» (توحیدی، ۱۳۸۶: ۱۵۰).

### سفرنامه «بارنز»:

ستوان «آلکس بارنز» عضو انجمن سلطنتی بریتانیا و مامور عالی رتبه هند شرقی که در طی سال‌های ۱۸۳۱ تا ۱۸۳۳ میلادی از کشورهای هندوستان، پاکستان، افغانستان، آسیای میانه و ایران دیدن نموده و اشعاری از سروده‌های ملی کُردهای خراسان در خطاب به ترکمنان تکه که توسط بخشی‌ها سروده شده به ثبت رسانده که نشان از حماسی بودن افکار بخشی‌ها در این دوره از تاریخ ایران است.

### سالار:

«سلام مرا به ترکمنان تکه برسان، در آنجا محلی است بنام اورکاج. مدت‌هاست که از آن بهره‌مند شده‌ای.

سال‌هاست که در اورکاج نشسته‌ای اینک، سالار وقت آن است که بساط خود را برچینی ما اینک خیمه‌های خود را در مرغزارهای نسا برپا می‌کنیم.

موقعی که فرار می‌کنید شیپور عقب نشینی خواهی زد. سواران ما آن‌هایی را که تلاش می‌کنند فرار کنند گرفتار می‌کنند.

آن‌هایی که عقب بمانند در زیر پا لگدمال خواهیم کرد.

به سرزمین شما خیره خواهیم شد. سواران دلاور ما که زره پوشیده‌اند در دشت‌های شما چهارنعل می‌تازند.

سالارا! سربازان ما در پشت استحکامات شما فرود می‌آیند.

دیوارهای آخال از صدای توپخانه ما به لرزه خواهد افتاد. من با خود سپاه نیرومندی خواهم آورد. و از فراسوی دشت‌ها قپچاق خواهم گذشت.

سپاه من در میمنه فرود خواهند آمد. مردم شما بر روی ریگ‌های صحرا نابود خواهند شد.

موقعی که به میان کوه‌های شنی رانده می‌شوید، پاهایتان تاول خواهد زد، دهان‌هایتان از تشنگی خواهد سوخت. هر کجا باشید راهنمایان ما شما را خواهند یافت.

وقتی رد شما را ببینند، ما شما و خانواده‌هایتان را خواهیم ربود. آن دشتی که اکنون زیباست، به زودی برای شما بصورت بستری از خار در خواهد آمد» (بارنز، ۱۳۶۶: ۸۴).

### دوران قاجاریه (۱۲۱۱ هجری قمری - ۱۳۴۳ هجری قمری)

در این دوره از تاریخ ایران که «آقامحمد خان قاجار» در سال ۱۲۱۱ هجری قمری در تهران خود را شاه ایران نامید و سلسله قاجاریه را بنیاد نهاد. با مرگ وی جانشینی به برادرزاده‌اش «فتحعلی شاه» می‌رسد. در این دوره از تاریخ ایران است که ایران دست‌خوش جنگ‌های داخلی و خارجی می‌شود.

در اثر بی‌تدبیری شاهان قاجار، دول بیگانه، چشم طمع به ایران دوخته روس‌ها از شمال، ارمنستان، گرجستان و آذربایجان را به زور می‌گیرند. از شمال شرق ازبکان تا مرزهای خراسان پیش می‌آیند. از شرق افغان‌ها خود را به نیشابور می‌رسانند و از غرب عثمانی‌ها گاه و بیگاه به مرزهای غربی ایران تعرض و برای ایران شاخ و شانه می‌کشند. در اثر بی‌لیاقتی شاهان حکمرانانی که بر مراکز ایالات گماشته می‌شوند هم‌چون شاه ایران بی‌لیاقت بوده و همین امر باعث کشمکش‌های داخلی و گاه‌اُ خارجی می‌گردد. بزرگترین و معروفترین شاعر این دوره از تاریخ در شمال خراسان که دیوانش نیز توسط استاد «توحیدی» به چاپ رسیده «جعفرقلی زنگلی» می‌باشد.

### دوره اول (۱۲۱۱ هجری قمری - ۱۲۶۴ هجری قمری)

#### ۱- جعفرقلی زنگلی:

«جعفرقلی از نوادر دوران است. از ایل کُرد زنگلانلو بود و در روستای گوگان در شمال شرق قوچان دیده به جهان گشود. چگونگی کسب علم، شور و شیدایی او از نوجوانی، سرگشتگی در پی معشوق و معبود خود، عرفان و طی طریق او در این اندک نمی‌گنجد. «جعفرقلی» تنها یک شاعر، عارف و هنرمند موسیقی مقامی نبوده بلکه او یک معلم اخلاق است که راه درست اندیشیدن و نیک زیستن را به شاگردان و پیروانش می‌آموزد. شعر و موسیقی را با آوای شور انگیز دوتار در خدمت مکتب و مذهب قرار داده است و با اشعار عرفانی به زبان‌های کُردی، ترکی، فارسی و عربی شوری در جان‌ها می‌افکند. گفته می‌شود وی در سال ۱۲۲۰ قمری به دنیا آمده و بیش از ۹۰ سال زندگی کرده است. «جعفرقلی» شاعری آگاه و آشنا به انواع علوم و فنون زمان خود است» (روزنامه خراسان، ۱۳۸۶، ش ۱۶۷۰۳: ۱۰). در اشعار خود از سرمایه‌های علمی و ادبی خویش نهایت استفاده را برده و در تفهیم و ابلاغ پیام و هدف‌های آزادی خواهانه خود سعی بلیغ نموده است مانند خلقت آدم (ع) آسمان و زمین و برخی از نظرها و عقاید قدما و عرفا در آثار او نمایان است. در اشعار او لغات‌ها و اصطلاحات کُردی، فارسی، ترکی و عربی و قرآنی یافت می‌شود. «جعفرقلی»، عارف به تمام معناست و هم‌چون عرفا میل و اعتقاد به قضا و قدر الهی دارد و خداوند را فاعل مطلق می‌داند و انسان را در این دنیا مسافری می‌داند و با ذکر و یاد گذشتگان، از

پیغمبران گرفته تا پادشاهان مقتدر و جانگشا و افراد فیلسوف و دانشمند، مانند اسکندر، جمشید، انوشیروان، افلاطون، ارسطو، حضرت سلیمان(ع) که روزگاری صاحب جاه و مقام و شکوه بودند و سرانجام در برابر مرگ تسلیم شدند و از آن منزلت و عظمت برفتادند، انسان‌ها را از هر گونه غرور و غفلت و حب دنیا بر حذر می‌دارد.

این شیوه زندگی را باید شیوه قرآنی خواند. از مهمترین اتفاقات زمان او می‌توان حمله قاجارها به شمال خراسان، حملات ترکمنان به شمال خراسان، قیام سالار، قحطی و خشکسالی، ویرانی قوچان توسط عباس میرزا و بجنورد توسط "محمدعلی شاه قاجار" و غیره نام برد.

### ۲- ملا اسماعیل بوغانلو:

"ملا اسماعیل" فرزند "ملالطیف بوغانلو" در اواسط دوره قاجاریه در روستای علی آباد بجنورد چشم به جهان گشود. ابتدا از محضر استادان بجنوردی بهره جسته برای تکمیل علوم دینی به مشهد عزیمت و بعد از ۵ سال به زادگاهش بازگشت و به عنوان ملای ایل منصوب گردید. یکی از آثار مانده از وی که در نوع خود بی نظیر است می‌توان به دیوان شعرش معروف به لیلی و مجنون به زبان کُردی اشاره نمود. این دیوان هم اکنون نزد یکی نوادگانش در روستای علی آباد می باشد.

### دوره دوم (۱۲۶۴ هجری قمری - ۱۳۲۴ هجری قمری)

این دوره از تاریخ ایران که دوره ناصری نام دارد، سبک اشعار "جعفرقلی" در بین تمامی اقوام شمال خراسان یکه تاز میدان می شود به طوری که تعداد کثیری از شعراء، ملاها و بخشی‌ها پیرو سبک اشعار وی می گردند که می‌توان از ملاعلی رازی، آیت الله حاج محمد بوغانلو نام برد.

### ۱- ملا علی رازی متخلص به بیچاره:

"ملاعلی" در اواخر حکومت فتحعلی شاه در راز متولد و پس از کسب علوم دینی در مشهد به زادگاه خود بجنورد بازمی گردد و در روستای علی آبادی مکتب‌خانه‌ای دایر می‌نماید، پس از چند سال به دلایلی روستای علی آباد را ترک به روستای قراجه کوچ می‌نماید و در آنجا نیز مکتب‌خانه‌ای دایر می‌نماید در اثر قحطی سال ۱۲۸۸ هجری قمری در منطقه بجنورد نامبرده مجبور به ترک روستای قراجه می‌گردد و به روستای حسن سو کوچ و در آنجا وفات می‌نماید، آثار مانده از وی به طور متفرق نزد شاگردانش دست به دست می‌شود و در بین آنان معروف به «دیوان بیچاره» می‌باشد.

### نمونه‌ای از اشعار ملاعلی:

«لا بتدای هر کار واجب بویه بسم الله	شافع روز جزا محمد رسول الله
اصل ایمان و ائانه علیا ولی الله	قربانی اول اسماعیل ذبیح الله
بنده اول له دنیا بویه ابراهیم	آره نمرودیان ژه وی بو جنت نسیم

ژه وی مایه وا رویا صراط المستقیم      ژه آسمان ندا نازل بو لقب ته خلیل الله»<sup>۲۴۴</sup>

## ۲ - آیت ۱... حاج محمد بوغانلو:

«محمد بوغانلو» فرزند «ملا اسماعیل» صاحب دیوان کُردی «للی و مجنون» در اوایل حکومت ناصرالدین شاه چشم به جهان گشود و در دوران کودکی از محضر پدر و سپس ملاعلی رازی بهره‌مند و برای تکمیل علوم دینی به مشهد و بعد اصفهان و نجف اشرف عزیمت و حدود ۵ سال از علمای بزرگ نجف اشرف فیض برد و به درجه اجتهاد رسید.

فوت پدر باعث گردید که به زادگاه خود بازگردد و به عنوان ملا ایل در خدمت مردم خود باشد. از آثار مانده از وی دو دیوان شعر در مدح و ستایش رسول اکرم(ص) و امامان شیعه و پیامبران خدا می‌باشد که نگارنده در سال ۱۳۸۳ شمسی آنها را به موزه مردم شناسی خراسان شمالی اهدا نمود.

«بنام خداوند یزدان پاک	نگارنده صورت و آب و خاک
فروزنده مهر و مه بر فلک	رساننده رزق و انس و ملک
امیر جهان احمد هاشمی	همه را شفیع و خدا را انیس
شه نامور حیدر مرتضی	وصی محمد ولی خدا» <sup>۲۴۵</sup>

## دوره سوم (۱۳۲۴ هجری قمری - ۱۳۴۳ هجری قمری)

با پیروزی انقلاب مشروطیت در ایران ما شاهد دخالت‌های مستقیم بیگانه در امور کشور ما هستیم خصوصا در خراسان انگلیسی‌ها از یک سو و روس‌ها از سوی دیگر در امورات حکومتی و مردم دخالت مستقیم می‌نمودند، همین دخالت‌ها خشم مردم را بر انگیزت که باعث ۳ شورش از طرف قهرمانان کُرد بر علیه روس‌ها و انگلیسی‌ها می‌گردد.

اشعاری که در وصف این ۳ قهرمان سروده شده توسط بخشی‌ها به ما انتقال یافته است که در بین مردم معروف هستند به هنگی سردار عوض، ججوخان و خداوردی سردار.

## ۱ - آهنگ سردار عوض خان:

«سردار عوض» که گفته شد از ایل جلالی ساکن فیروزه و از تیره بگان بود. بگ‌ها که ریاست ایل جلالی را از دیرباز به عهده داشتند نتوانستند به خود بقبولانند که زیر سلطه روسیه تزاری بروند از این رو به ستیز برخاستند و شربت شهادت نوشیدند.

«سه ر داران برف بون مصلحت کرن	له فه کی تاغوزان خیر و شر کرن
هه سپ و قاطر کشتن و ده وه پی کرن	دادانه توفانگان و سه نگر چه کرن
نامراد پر ثرمان سردار عوض خان	سرداری له خه گر ما زوور هلانی

<sup>۲۴۴</sup> دیوان: ملاعلی رازی، نسخه خطی کتابخانه شخصی: ۱

<sup>۲۴۵</sup> «دیوان آیت الله حاج محمد بوغانلو، نسخه خطی موزه میراث فرهنگی شهرستان بجنورد: ۳۸



لنگه خه له زنگوئه چه په دادانی

سلاتان، قزاقان دوره هلانی

گو بره حجی مه و ته شانس نانی

نامراد و پر ثرمان سردار عوض خان»

(توحدی، ۱۳۶۶: ۲۳۵).

## ۲- آهنگ ججو خان:

او فرزند "الله وردی بگ" بود که در نوجوانی پدرش را از دست داد و از طرف حکومت درگز مقام پدرش را که حاکم میانکوه بود به وی واگذار نمود.

دخالت‌های روس‌ها در مرزهای ایران و انگلیسی‌ها در مشهد و بی لیاقتی حکمرانان درگز باعث خشم و شورش "ججو خان" می‌شود که طی نبردهای متعددی که با روس‌ها و انگلیسی‌ها می‌نماید در کوه شاه جهان به شهادت می‌رسد.

سه‌لات هاتیه ته وی دادی

«ججو خانو، تو سه‌یار وی

خانی خانان ججو خانو

ناتی ته کو په‌یدا ناوی

دشمن ژ ته هه‌راسانو

خانی خانان ججو خانو

وه دو ده که‌تن سه‌لاتانه

ججو خانو چویه زنگلانه

له‌وان زاون کر تو فانه» (توحدی، ۱۳۶۶: ۴۲۶)

جهه گرد سه‌ری چینانه

## ۳- آهنگ خداوردی سردار:

او فرزند "نوروز بیگ" از طایفه پهلوانلو بود که در روستای توکور شیروان متولد شد. در جوانی به دلایل رشادتهایی که از خود نشان داد مورد توجه حکمران شیروان قرار می‌گیرد و پس از چندی به عنوان فرمانده جنگجویان ایل زعفرانلو محسوب می‌شود.

با پیروزی انقلاب کمونیستی در روسیه وی با اندیشه‌های کمونیستی آشنا می‌گردد، پس از چندی با روس‌ها ارتباط برقرار می‌کند تا بتواند به کمک ضعفا و محرومین بشتابد، این ارتباط باعث گردید که انگلیسی‌ها و "قوام‌السلطنه" نسبت به او بدبین و هم طوایفش را بر علیه او می‌شوراند، این کشمکش‌ها باعث جنگ بین او و مخالفان محلی گردید وی توانست تعداد زیادی از مردم را به سوی خود بکشانند. "قوام‌السلطنه" با بسیج کردن ۱۵۰۰۰ نیرو به سوی قلعه گلیان لشگر کشی می‌نماید. نبردهایی که در حوالی قلعه گلیان و تحت ورگ روی می‌دهد سپاهیان دولتی شکست و متواری می‌شوند و با دیسیه حاکم بجنورد و خیانت کلنل پسیان وی دستگیر و اعدام می‌شود.

«اگر ژاندارم بی دوست هزار ده کم مه یت وان ناتی دوان قطار»<sup>۲۴۶</sup>

دوران پهلوی (۱۳۰۴ شمسی - ۱۳۵۷)

<sup>۲۴۶</sup> مصاحبه شفاهی با آقای باقری - تاریخ ۸۸/۱۰/۲۵

در این دوره از تاریخ ایران شعرای معروفی که توانسته اند از خود اثر به جا بگذارند می‌توان به "حیدر رشوانلو" و "هیبت الله ناطقی" و "علی مهر" اشاره نمود.

### ۱- حیدر رشوانلو:

"حیدر" فرزند "محمد الاصل رشوانلو" در حدود سال ۱۲۵۰ شمسی در روستای رشوانلوی مانه چشم به جهان گشود و در نزد پدر کسب علم نمود و سپس در همان روستا وفات نمود. آثار مانده از وی دفتری است از خاطرات و حوادث سال ۱۳۰۴ و ستم نیروهای قزاق به ملت کرد و شورش اکراد علیه رضاخان و اثر بعد عبارت است از دیوان حماسی شرح حال سردار معزز با ترکمانان گرگان

«که من را نباشد فصاحت چنان      که در مدح او برگشایم زبان  
مگر آنکه توفیق داور      در این راه باشد مرا رهنما  
قلندر بگفتا که ای نامدار      نماییم باید ز گرگان فرار  
که شاید نبینند ما را دگر      نگویند به سردار والا گهر»<sup>۲۳۷</sup>

### ۲- هیبت الله ناطقی:

"ناطق" در سال ۱۲۶۸ شمسی در روستای پیش قلعه متولد شد و از همان کودکی در ملک مانه مطالعه و با خواندن پندهای عاقلانه آغاز کرد. وی شاگردی نکرده و استادی ندیده بود، همانند پدر و برادرش سرون شعر را از نوحه و مرثیه‌سرایی در ایام محرم شروع کرد و تا آنجا پیش رفت که آوازه وی به شهرهای هم‌جوار نیز رسید وی در ۱۷ سالگی به کربلا و نجف رفت و شرف صحبت آیات عظام فیض اندوخت.

"ناطق" انسانی خودساخته، جهان‌نیده و آگاه به مسائل عصر خویش بود. او در جای دور افتاده‌ای چون پیش قلعه، با زحمت فراوان نشریات و روزنامه‌های چاپ تهران و مشهد را فراهم آورده بود و می‌خواند. اغلب سروده‌های خود را به نام‌های «ناطق مانه» در روزنامه به چاپ می‌رساند. او با "میرزاده عشقی" سابقه رفاقت و آشنایی داشت و از او همواره به عنوان دوست جوانم یاد می‌کرد. وی یک‌بار با شرکت در مسابقه‌ی انجمن ادبی ایران که به ریاست "هاشم‌میرزا" افسر پسندیده در تهران برگزار گردید، در مسابقه پس از امیر الشعرای نادری، مقام دوم را به دست آورد. در سال ۱۳۰۸ با ارسال ۸ رباعی از امثله رایج محلی کردی برای مطبوعات خراسان مقام اول مسابقه ادبی را احراز کرد از جمله آنها رباعی بود که در نکوهش یکی از زراندوزان روستایش سروده بود.

«در این ده منعمی باشد که در ثروت بود نامی      ندیده هیچکس از وی در این ده بذل انعامی  
بگفتم بخشش کن بر فقیران، گفت ای ناطق      دو صد من آب گندیده کم است از بهر حمای»<sup>۲۳۸</sup>

<sup>۲۳۷</sup> دیوان "حیدر رشوانلو" - نسخه خطی کتابخانه شخصی: ۳۸

<sup>۲۳۸</sup> «دیوان "ناطق مانه"، نسخه خطی کتابخانه شخصی مرحوم منوچهر ناطقی: ۸۹

"ناطق" در سال ۱۳۲۸ در زادگاهش وفات و همان جا به خاک سپرده می شود. دفترهای بازمانده از وی که تنها ارضیه اوست دو دفتر به خط خودش به جا مانده است که شامل مثنوی ها و غزلیات و ... به زبانهای فارسی، کردی و ترکی می باشد.

### ۳- علی مهر:و

او فرزند "کریم" در سال ۱۳۰۰ شمسی در آش خانه مرکز شهرستان مانه و سملقان دیده به جهان گشود شغل اصلی وی کشاورزی و دامداری بود و تا ۴۵ سالگی نیز خیاطی می کرد. "مهر" از بنیان تعزیه و شبیه خوانی در آش خانه بود، وی حافظه ای قوی داشت و به سعدی ارادت می ورزید. سرانجام در سال ۱۳۶۰ دار فانی را وداع گفت، آثار مانده از وی دیوان ۱۵۰۰۰ بیتی است که به زبان فارسی، کردی و ترکی سروده است که در سال ۱۳۶۰ پس از دست چینی حدود ۴۰۰۰ بیت آن در کتابی به نام «دیوان نسیم حق» به چاپ رسید.

«این بارگاه در که در همه عالم مکرم است  
وین بارگاه شاه خراسانیان رضا  
سر بر فلک کشیده یکی گنبد طلا  
مهر و به غیرت ذات علی الفتی نکرد  
یا رب چو جنت است به دل و جان مسلم است  
از قصه های جنت رضوان منظم است  
خطی به رنگ ارزق الوان مرسم است  
امر است از ازل به دل و جان مقدم است»

(مهر، ۱۳۶۰: ۹۶).

### دوره انقلاب اسلامی (۱۳۵۷ تا ۱۳۸۸)

این دوران ۳۰ ساله انقلاب را می توان به دو دوره تقسیم کرد.

دوره اول از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۰ و دوره دوم ۱۳۷۰ تا ۱۳۸۸ می باشد با پیروزی انقلاب اسلامی که کشور ایران ما مورد تعرض صدام قرار می گیرد تمام نیرو و اندیشه ها شعرا و بخشی ها جهت تاثیر گذاشتن بر روحیه جوانان در جبهه های حق علیه باطل به اشعار انقلابی معطوف بوده است بعد از پایان جنگ و آشنایی قشر تحصیل کرده با چاپ کتابهای "استاد توحیدی" خود به خود یک نوع انقلاب خودباوری و خودیابی در بین قشر تحصیل کرده پدیدار می شود که به دنبال هویت خویش می باشند. تعداد کثیری از شعرای روشنفکر و تحصیل کرده و مدرس دانشگاه با اندیشه های نو و اشعار قوی جهت واقعیت های واقعی ملی خود و ملیت خود وارد صحنه می شود که تمامی افکار و اندیشه آنها نشان از و خویشتن یابست که می توان از دکتر فرهادی، دکتر اکرامی فر، استاد حسین پور، استاد روشن، استاد سپاهی، استاد حیدریان و ده ها شاعر، نویسنده، محقق و استاد دانشگاه نام برد.

که در این جا به چند نمونه از اشعار شعرای معاصر اشاره می شود:

### ۱- حسن روشن

وی در سال ۱۳۵۵ در روستای قزلقان در خانواده ای کشاورز و دامدار چشم به جهان گشود دوران ابتدایی را در روستا، راهنمایی و دبیرستان را در شهرستان بجنورد گذراند و مدرک کارشناسی ارشد ادبیات

از دانشگاه گیلان اخذ نمود. مولف ۴ جلد کتاب شعر و یک کتاب در نقد ادبی و چند مجموعه در زمینه نقد ادبی و ادبیات کرمانجی و یک ترجمه از زبان اردو و انگلیسی به فارسی زیر چاپ دارد وی در حال حاضر دبیر آموزش و پرورش و مدرس ادبیات در مراکز آموزش عالی شهرستان بجنورد می‌باشد.

### نمونه‌ای از اشعار روشن

هۆرک هۆرک هستران برشینم	«قیشو دیسا دخازم سهر هلینم
هۆرک هۆرک بگریم و وخینم	ئیشو دیسا دیسانه دل برینم
یه بارم ژ دهردی روزگار	سهر خه ئیمه سهر بیلی دوتاره
گونگ حینه ئال لا نقره ده‌رده	دلی مه وا دوتاره پرده پرده

دیسا لخن هنگی الله مزاره	له لا به‌خشی دیسا دایه دوتاره
هنگی غریوی بخین بلورین» <sup>۲۴۹</sup>	دوتاره خه لا هلین بلورین

### ۲- استاد اسماعیل حسین پور

در سال ۱۳۵۰ در روستای صدرآباد شیروان به دنیا آمد دوران ابتدایی در روستا و سپس دوران راهنمایی و دبیرستان را در شیروان به پایان رساند. در سال ۱۳۷۰ وارد تربیت معلم شهید بهشتی مشهد شد و مدرک کارشناسی ارشد خود را در سال ۱۳۸۲ اخذ نمود از وی اشعار و برنامه های تلویزیونی متعددی در شبکه‌های سحر، استانی و کشوری پخش گردیده که در نوع خود بی‌نظیر هستند. وی در حال حاضر علاوه بر تدریس در دانشگاه و مدارس آموزش و پرورش رئیس شورای شهر شیروان نیز می‌باشد.

### نمونه‌ای از اشعار وی

نازیز داییکی غریویه ناو دیانی	«بلند بژنا له سر چنگی چی یانی
له وا دریایی و طوفان نهنگی	تو دایکه هر چه ئرمان و هر دنگی
بلورین هیلکی و تال بزائن	بلورین داییکه ایرو دل و ژانن
کوی دنا سروری ته داییکه سا خوه زینی» <sup>۲۵۰</sup>	بروسکی آسمین هژاندی درزینی

### ۳- مانده قادری

وی در یکی از روستاهای گردنشین مانه چشم به جهان گشود، اصالتا از کردهای ایل ورائلو می‌باشد. مدرک ارشد خود را در رشته حقوق از دانشگاه فردوسی اخذ و در حال حاضر به شغل وکالت مشغول می‌باشد. نمونه‌ای از اشعار وی در وصف حلبچه چنین سروده شده است:

«به آسمانی می‌مانی که هجوم ستارگان

<sup>۲۴۹</sup> دفتر شعر کردی «روشان»، نسخه خطی نزد خود نویسنده حسن روشن: ۱۰

<sup>۲۵۰</sup> دفتر شعر کردی «حسین پور»، نسخه خطی نزد خود نویسنده اسماعیل حسین پور: ۲۸

خفهاش می‌کنند  
غروب را به یاد  
کوه‌ها را به نامت  
شب را به حرمتت  
دل را به یاد  
و به عشقت  
پاس می‌دارم.  
می‌دانم که بی‌صدا جان می‌دهی  
به حرمت چشم‌هایت  
به غرور نامت  
به زخم ناله‌های حلبچه  
به خون هزاران شهید که در یاد  
مانده‌اند هنوز  
من کُرد می‌نامم» (هنرمند، ۱۳۸۶: ۲۵).

**منابع و مأخذ:**

- ۱- فروغی، محمدعلی (۱۳۳۰) **آیین سخنوری**، تهران، کتابخانه دانش.
- ۲، ریکیا، یان (۱۳۸۳) **تاریخ ادبیات ایران**، ترجمه دکتر ابوالقاسم سری، تهران، انتشارات سخن.
- ۳- سیدی‌زاده، احسان و عباسیان، علی اکبر (۱۳۷۲) **دانشوران بجنورد**، بجنورد، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
- ۴- هنرمند، نوشین و شفیعی لطف آباد، شبنم (۱۳۸۶) **سرود سرزمین من**، مشهد، انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی شیروان
- ۵- درویشی، محمدرضا و توحیدی، کلیم الله (۱۳۷۱) **موسیقی خراسان شمالی**، تهران، چاپخانه سپهر.
- ۶- دیوان ابن غریب، نسخه خطی، کتابخانه.
- ۷- توحیدی، کلیم الله (۱۳۸۴) **نادر صاحبقران**، تهران، انیستیتو فرهنگی کردستان.
- ۸- بارنز، آکس (۱۳۶۶) **سفرنامه بارنز**، ترجمه حسن سلطانی‌فر، مشهد، انتشارات آستان قدس.
- ۱۰- **روزنامه خراسان** (۱۳۸۶) (سال چهل و نهم، شماره ۱۶۷۰۳، سه شنبه اول خرداد.
- ۱۱- **دیوان ملاعلی رازی**، نسخه خطی، کتابخانه شخصی.
- ۱۲- **دیوان آیت الله حاج محمد بوغانلو**، نسخه خطی موزه میراث فرهنگی شهرستان بجنورد.
- ۱۳- توحیدی، کلیم الله (۱۳۶۶) **حرکت تاریخی کرد به خراسان**، مشهد، انتشارات سازمان چاپ، سال، جلد ۳.
- ۱۴- مصاحبه شفاهی با آقای باقری، تاریخ ۸۸/۱۰/۲۵
- ۱۵- **دیوان حیدر رشوانلو**، نسخه خطی کتابخانه شخصی.
- ۱۶- **دیوان ناطق مانه**، نسخه خطی کتابخانه شخصی مرحوم منوچهر ناطقی.
- ۱۷- مهر، علی (۱۳۶۰) **دیوان نسیم حق**، بجنورد، ایران چاپ.
- ۱۸- **دفتر شعر کردی روشن**، نسخه خطی نزد خود نویسنده حسن روشن.
- ۱۹- **دفتر شعر کردی حسین پور**، نسخه خطی نزد خود نویسنده اسماعیل حسین پور.

## شماه‌ای از گاه شماری کردهای ایلام

دکتر مالک شعاعی \*

### چکیده:

در فرهنگ کردی ایلامی، هم‌چون تقویم شمسی دوازده ماه وجود دارد که از لحاظ نام‌گذاری و زمان اجرا با تقویم شمسی کاملاً متفاوت است. نام این ماه‌ها عبارتند از: گییا باریک، گییاجیمان، نورۆز مانگ، که و کر، گه‌نیم دیره و، مانگی ئاخیری پاییز، گاقۆر، میوه په‌سان، ئاخیری سه ر ده و، وه‌لنگ ریزان، مانگی سَنیه، خاکه‌لیوه.

آغاز سال و اولین ماه بهار کُردی، دوم بهمن است. در این ماه، آیین‌های خاصی نظیر: در دوم بهمن «شیلئ میلی»، «ئاشی کئ وانووئ، ئه‌وه‌لی وه‌هار»، در سیزده بهمن، «شه‌له و شیخالئ» و در پانزدهم بهمن مراسم «شه وئ گاحیول»، «چیل بیرا»، «بیزین قوتیگه» و ده‌ها آیین دیگر، وجود دارد. در این فرهنگ، هم‌چون تقویم جلالی هر فصل سه ماه و هر ماه سی روز است. اما فصل پاییز در کُردی ایلامی مقدم بر فصل تابستان است.

**واژه‌های کلیدی:** گاقۆر، مانگی سَنیه، خاکه‌لیوه، سئ شه‌ش و پیوشپه‌ر.

---

\* استادیار دانشگاه آزاد اسلامی ایلام.

## مقدمه

از آن جایی که فرهنگ و تاریخ، داستان زندگی انسان‌هایی است که پیش از ما زیسته‌اند، بسیاری از این داستان‌ها برخاسته از دوران اساطیری است و در زندگی امروز، معنا و مفهوم خود را از دست داده‌اند، برخی دیگر، هنوز در زندگی اجتماعی، فرهنگی و رفتارهای معنوی مردم جامعه، نقش و معنا دارند و در انسجام و تحکیم روابط میان افراد و گروه‌های اجتماعی کار ساز و مؤثرند. لذا بن مایه‌ی بسیاری از رفتارهای آرمانی آیینی باید در فرهنگ اساطیری و تاریخی جستجو کرد که بسیاری از این آیین‌ها، در جوامع کُردی به صورت کامل یا با اندکی تغییر باقی مانده است و در این پژوهش بدان‌ها پرداخته می‌شود. انسان‌های اولیه، برای گذران زندگی نیازمند گاه شماری بوده‌اند. آن‌ها برای انجام بهتر کارهای روزانه و تهیه‌ی مایحتاجشان، در برنامه‌ریزی خود، عنصر زمان را دخیل داشته‌اند. تغییرات آب و هوایی و ادامه‌ی حیات، بشر اولیه را متوجه برخی از حقیقت‌های مربوط به زمان و دگرگونی‌های آن نمود. آن‌ها متوجه شدند دانه در زمان خاصی جوانه می‌زند و برف در هنگام معینی می‌بارد. اگر چه محاسبات دقیقی که امروزه معمول است در آن زمان وجود نداشته اما آنان متوجه بسامد گذر زمان گردیدند زیرا آن‌ها ناچار بودند که به این ادراک دست یابند تا خود را با محیط سازگار سازند. بنابراین آنها از زمان برداشت محصول آگاه بودند و به زمان ذخیره محصولات توجه داشته‌اند و با استفاده از شرایط اقلیمی و محیط زیست به تشخیص سال رسیده‌اند. با گذشت سالیان، شناخت بشر از مفهوم زمان دقیق‌تر و آگاهانه‌تر شد و این امر مبنایی برای ایجاد گاه شماری (تقویم) گشت. شمردن سال‌ها، آن سان که در تقویم‌های میلادی، هجری، شمسی، و ... وجود دارد، در تقویم مناطق کُردنشین دیده نمی‌شود. کُردها سال را با حوادث مهم می‌شناختند. مثلاً: سال حمله‌ی انگلیس یا سال غارت یا سال برف سنگین یا سال «قِیرانه»؛ به معنی: سال نابودی تمامی حیوانات به خاطر خشکسالی یا بیماری. بنابراین، حوادث مهم مبنای حساب سال‌ها به شمار می‌رفت. ممکن بود ده سال حادثه‌ی مهمی اتفاق نیفتد در این صورت حادثه‌ی قبلی مبنای واقع می‌شد. یعنی می‌گفتند پنج سال یا سه سال بعد از سال غارت و ... مبنای این پژوهش، پرداختن به جزئیات فولکلورهای مربوط به زمان و پرهیز از کلی‌گویی - شیوه‌ی مرسوم اکثر نویسندگان - است زیرا فرهنگ مناطق غرب کشور از چنان عمق و گستردگی برخوردار است که این کاوش‌های اندک، سبب غرق شدن در پایاب آن می‌گردد و بدور از شائبه‌ی اغراق، غوطه خوردن در اعماق آن، کار جامعه شناس کُرد زبان کاونده‌ای است که مؤلف، فقط کُرد زبانی آن را یدک می‌کشد.

## فصول سال

بر اساس تقویم اوستایی، سال به دو فصل تقسیم می‌شد: تابستان بزرگ؛ «هَمَه: Hama» و زمستان بزرگ؛ «زَینه: Zayana». بر اساس کتاب پهلوی «بُندَه‌ش»، تابستان ۲۱۰ روز (هفت ماه) و زمستان ۱۵۵ روز (پنج ماه و پنج روز) بود. در روزگار «ساسانیان» یا قبل از آن، از این دو فصل نابرابر چهار فصل



مساوی پدید آوردند که تا زمان ما استمرار یافته است. این چهار فصل به ترتیب عبارتند از: «وههار: vahār»، «هامین: Hāmin»، «پاتیز: pātiz» و «زمستان: zamistān» که امروز بهار، تابستان، پاییز و زمستان می‌نامیم.

مناطق کُردنشین، تعداد روزهای سال را برابر با تقویم هجری شمسی می‌دانند و فصول سال در بین آن‌ها، همان فصول رسمی کشور است. برخی از محققین، فصول کُردی را به همان ترتیب فصول سال شمسی ذکر کرده‌اند مثلاً: «ایرج افشار» نوشته است «فصل‌ها عبارتند از: بهار یا وههار (بهار) هاوین یا تاوسان (تابستان) پاییز (پائیز) زمستان یا ئه‌ستان» (افشار، ۱۳۸۱: ۱۳۷۱). به اتفاق، در مناطق کُرد آغاز سال فصل بهار است اما ترتیب فصول به گونه‌ی دیگری است: وههار (بهار)، پاییز (پاییز)، تاوسان (تابستان) و زمستان (زمستان). برخی از نویسندگان در آثارشان به این نکته اشاره کرده‌اند. «چهار فصل سال در ایلام به ترتیب: وههار یا بهار، پاییز، تابستان و زمستان نام گذاری گردیده است» (خانی، ۱۳۷۳: ۱۴۴). «گویش‌وران، قادر به برشمردن نام محلی دوازده ماه سال نیستند، اما آنها سال را به چهار فصل: بهار، پاییز، (سردوا: sardawa) و زمسان تقسیم می‌کنند» (کریمی دوستان، ۱۳۸۰: ۲۳).

فصل وههار، (بهار) از یکم بهمن شروع می‌شود و تا چهارم اردیبهشت ادامه دارد. فصل پاییز، (پاییز) از پنجم اردیبهشت شروع می‌شود و به خاطر ۳۱ روز بودن ماه‌های هجری شمسی و کسر یک روز اضافی هر ماه، دوم مرداد خاتمه می‌یابد. فصل تاوئشان، (تابستان) یا سهردهوا (سرد باد) از دوم مرداد ماه آغاز می‌گردد و پایان مهر، پایان تابستان به حساب می‌آید.

فصل زمستان (زیمسان) از یکم آبان شروع می‌شود و تا پایان دی ماه ادامه دارد. بدین ترتیب، بر خلاف تقویم ملی، در فرهنگ کُردی فصل پاییز مقدم بر فصل تابستان است و هر فصل سه ماه است هر ماه در روز شمار کُردی سی روز است. تمام فصول دارای سه بخش هستند: ۱ ماه اول یا «تیک» یا کلمات مترادف آن به معنی آغاز فصل. ۲ ماه وسط یا «نامیگ». ۳ ماه آخر «ناخیر».

### فصل بهار

«وههار» یک کلمه‌ی اصیل کُردی است که ریشه‌ی پهلوی دارد و از کلماتی است که شکل پهلوی خود را با همان تلفظ کهن حفظ کرده است. در کتاب فرهنگ زبان پهلوی تألیف دکتر بهرام فره‌وشی، واژه‌ی بهار را در پهلوی (وهار: vahār دانسته شکل اوستایی آن را van har ضبط کرده است.

گروهی از مردم ایلام آغاز بهار را اول بهمن، عده‌ای پنج بهمن، گروهی دهم بهمن و... می‌دانند. یکی از علت‌های مغایرت این عقاید، بی‌توجهی به این نکته است که کُردها پنج روز پنجه را جز سال و عمر به حساب نمی‌آورند و معتقدند که این پنج روز از طرف حضرت محمد (ص) به بانوی اول اسلام،

حضرت فاطمه (س)، به عنوان جهیزیه و خلعت هدیه گردیده است. بنابراین بهار عملاً ۹۵ روز به طول می‌انجامد.

بدین ترتیب، آغاز بهار در میان ایلامی‌ها از دوم بهمن شروع می‌شود و پایان فصل بهار یا به عبارت دیگر آغاز فصل پاییز، پنجم اردیبهشت است. ماه‌های بهار عبارتند از:

### - گییا باریک

وجه تسمیه‌ی «گییارباریک» به معنی ماهی که گیاهان تازه جوانه زده، برگ‌های آن هنوز باریک است. به این ماه (تیکێ وه‌هار: teke vahār) یعنی آغاز فصل بهار هم می‌گویند برخی از مردم ایوان از توابع ایلام به این ماه (پښت شیکین: pešt šeken)؛ یعنی: کمر شکن می‌گویند این نام به خاطر سختی معیشت و سرمای بیدادگر است. از جمله نام‌های دیگر این ماه (حه‌میل: hamil) است. برخی معتقدند در این ماه «حمیل» فرزند «بردالمجوز» یا پیرزن سرما به کوه می‌رود و با غلتاندن سنگ بزرگی در کوه و ضربه‌هایی که در چرخش آن سنگ به زمین وارد می‌شود زمین نفس می‌کشد و جمود و رکود زمین و سرما می‌شکند.

اولین ماه بهار در تقویم کردی بیشترین مناسبت را به خود اختصاص داده است. می‌توان گفت یک سوم آیین‌های مربوط به زمان مختص این ماه است و بیشترین بازی‌ها و سرگرمی‌ها در این ایام اجرا می‌شدند، زیرا سرمای شدید مانع فعالیت‌های کشاورزی و دامداری است که شغل اصلی روستاییان را تشکیل می‌دهد. از طرف دیگر کم شدن آذوقه، عرصه را بر آنها تنگ می‌کرد و با سپری شدن هر روز به خود نوید می‌دادند که فلان مناسبت به پایان رسید و یک قدم به فصل رویش و رهایی نزدیک‌تر شدیم. مصداق این مدعا، نامی است که برای این ماه ذکر گردیده است. ماه اول بهار به ماه «میل خورائین: Mel xorānen» (یعنی: خاراندن گردن معروف است و می‌گویند در این ماه برای کدبانویی مهمان آمده بود چون تمام آذوقه‌ی او پایان یافته بود و نمی‌توانست از مهمانانش پذیرایی کند، گردن خود را به نشانه-ی عذر آوردن می‌خاراند و می‌گفت: آذوقه‌ی خشک ما تمام شده (منظور آذوقه‌ی زمستانی).

در «فرهنگ‌نامه‌ی شعری» پیرامون گردن خاریدن آمده است:

گردن خاریدن کنایه از: اندیشه کردن، متحیر بودن و نیز عذر و بهانه آوردن [است].

پس از صد وعده کیم دادی تو را امروز می‌بینم

بیاور بوسه، گردن را چه می‌خاری چه می‌گویی (دیوان اوحدی)

برخی از مناسبت‌های این ماه عبارتند از:

شیلی میلی:

(شیلی میلی: šeli meli)، ترکیب آتباعی گوش‌نواز با خاطراتی روح‌انگیز برای هر روستایی کُردزبان است. این ترکیب صورت دیگری از "شله ملخه" است.

در فرهنگ نام‌های بوشهر آمده است: (شله ملخه: šele melexe) به لهجه یهودیان قدیم بوشهر تلفظ اصلی آن (شلام علیکم: shalam aleikem) [سلام علیکم] است. در فرهنگ ترکی نوین (ترکی فارسی) "اسماعیل هادی" ذیل واژه‌ی «شل» آمده است: «منشأ کلمه معلوم نیست شاید از شل عربی باشد به لحاظ آنکه سنگینی بار باعث کندی حرکت آدمی است ... شلی نیز همان تأثیر را دارد لیکن این توجیه چندان منطقی به نظر نمی‌رسد اقوی آن است که کلمه شله محرف است: چلاق / چله / شله». هر سه توجیه در دو فرهنگ یاد شده برای این مناسبت پذیرفتنی است زیرا هنگامی که «شیلی میلی» کنندگان وارد منازل می‌شوند لفظی دیگری که مبنی بر سلام علیکم یا شب به‌خیر و ... باشد به کار نمی‌برند در حالی که سبق سلام از اخلاق حسنه‌ی اکراد است.

به معنی سنگینی بار نیز توجیه پذیر است چون هدایای مختلف و زیادی که از مردم می‌گرفتند بار این گروه را سنگین می‌کرد. از طرفی آنها هدایای اهدایی مردم را تا پایان مراسم با خود حمل می‌کردند. معنی سوم آن که محرف چله است مقبول افتاده زیرا این مراسم با اندکی تغییر در ابیات اول آن، در شب یلدا- سرآغاز چله‌ی بزرگ- برگزار می‌شود. حکایت این سنت:

در شب اول بهار، عده‌ای از جوانان و نوجوانان به صورت دسته جمعی به در منازل مردم می‌رفتند و پس از دق الباب، ابیات زیر را می‌سرودند:

شیلی میلی خالی ده قولی ده س که‌ی وانو

šeli meli xāli da qoli das ki vāno

وه‌خیر بی پی لی Va xir bepeli برگردان: سلام علیکم، دست

کدبانویی که خال (سعادت) بر پا دارد، سخاوتمند و سعادتمند باد!

ئیمشه و ئه‌وه‌ل وه‌هاره خیر ده حۆنه‌ت بی وهاره

?emšav ?aval vahāra xir da hunat bevāra

برگردان: امشب آغاز بهار است (امیدوارم) باران خیر و برکت خانه‌ی شما را فراگیرد!

نانو په‌نیر و شیره کیخا حۆنه‌ت نه‌میره nānu paniro Kixā hunat namira  
šira

برگردان: نان و پنیر و حلوا به ما عطا کن تا برای صاحب‌خانه دعا کنیم که نمیرد.

صاحب‌خانه بلافاصله با شنیدن این اشعار که به صورت دسته جمعی و موزون انشاد می‌شد مقداری پول، قند، خرما، شیرینی یا تنقلات و ... برای آنها می‌برد. گاهی این گروه به بام خانه‌ها می‌رفتند و کلاهی را با شال از بالا آویزان می‌کردند تا صاحب‌خانه چیزی در آن بیندازد. با حصول رضایت آنها، دو بیت آخر

را دوباره تکرار می‌کردند. اگر کدبانوی خانه چیزی به آنها نمی‌داد فعل دو بیت آخر را منفی می‌کردند و سعی می‌کردند همسایگان را متوجه خساست آنها نمایند. بنابراین دسته جمعی این اشعار را می‌خوانند و فرار می‌کردند.

ئمشه و ئه وه وه وه هاره خیر ده جوته بته واره نانۆ په‌نیر و شیره کیخا جوته نه‌میره  
البته در برخی مناطق اشعار دیگری منظم اشعار فوق می‌نمودند. از جمله:

ئیس‌ا خوه یۆ چه‌کوشی خودا کوری نه‌کوشی      ?esā xoayu čakoši Xodā kori  
nakoši

مصرع اول از چاشنی طنز برخوردار است و به سبب طنز موجود در آن، ارتباط معنایی با مناسب فوق برقرار ساخته.

برگردان: شخصی که به او لقب استاد داده‌اند تنها چکشی دارد! (اشکالی نیست که مهارتی ندارد) فقط خداوند پسرش را مصون دارد. در صورت عدم تفقد، فعل شعر فوق که در آخر بیت است مثبت می‌کردند؛ به جای (نه‌کوشی) فعل داعی (بی‌کوشی) یعنی بکشد، سپس با چوب تری که در دست داشتند به نشانه‌ی ناراضایتی به در خانه‌ی آن شخص می‌زدند چه بسا پسر آن خانواده در میان جمع بود اما جرأت مخالفت نداشت.

این مراسم در اولین شب زمستان نیز اجرا می‌شد البته تنها اولین بیت اشعار مذکور به صورت دسته-جمعی می‌خواندند اما در آغاز بهار به صورت با شکوه‌تری اجرا می‌گردید و مردم نیز به طور چشم‌گیری از آن استقبال می‌کردند. در پایان جوانان همه‌ی آن چه را که تحت عنوان مزدگانی از اهل محل گرفته بودند به صورت مسامی بین مستمندان و نیازمندان تقسیم می‌کردند تا از مشقت گرسنگی ناشی از شدت سرما و پایان یافتن آذوقه‌ها، رهایی یابند.

البته این تقسیم با ارشاد و اشارت پیران و ریش‌سفیدان صورت می‌گرفت و جوانان به راهنمایی آنها چون سایر امور برای انجام این کار اهمیت می‌دادند. هر چند در عصر نوین با توجه به دگرگونی‌هایی که در زندگی ایجاد شده، این سنت ارزنده و زیبا کمرنگ گردیده اما هنوز در گوشه‌گوشه‌ی روستاهای این خطه، چنین مراسمی صورت می‌پذیرد.

ئاشی کی وانووئ ئه وه‌لی وه‌هار:      ?āše kivānove ?avale ?vahār

آیین بزرگداشت اول بهار کردی مانند آغاز سال نو هجری شمسی با شکوه است و کارهای نمادینی شبیه مراسم عید نوروز در آن صورت می‌گیرد. در این شب اعضای خانواده دور هم جمع می‌شدند. تمام خانه‌ها سعی می‌کردند برای شب اول بهار آش (پلو) که به خاطر تنگی معیشت، غذای اعیانی و ویژه‌ای محسوب می‌شد بپزند به این آش در اصطلاح محلی «ئاشی کی وانووئ ئه وه‌لی وه‌هار»؛ یعنی: آش مخصوص کدبانوی آغاز بهار می‌گفتند.

هنگامی که این آش درست می‌شد ابتدا مقداری از آن در کاسه‌ای می‌ریختند و هنگام خواب روی یکی از سه سنگ کنار آتش می‌گذاشتند. آنها معتقد بودند کدبانوی شب اول بهار می‌آید و آن غذا را می‌خورد و برای آن خانواده دعا و طلب روزی می‌کند و رضایت و شکرگزاری او، مایه برکت برای آن خانه می‌گردد. پس از تناول شام، پسر نوجوانی از چوب عروض خیمه یا به اصطلاح محلی، ستون خیمه بالا می‌رفت و فریاد می‌زد:

نه حه‌ی دالینگ نه‌وه‌ل وه‌هار      ?a hay dāleg ?aval vahār

نانی که‌ره نه‌رام بخه‌خوار      Nāne ker ?erām bexa xuār

برگردان: هان ای مادر بهار! نان و کره (منظور خیر و برکت) بر من نازل کن!

### شه‌له و شیخالی

گروهی از ایل زنگنه که در دهستان هرسم و دیزگران از توابع شهرستان اسلام آباد غرب و شهرستان شیروان چرداول از توابع استان ایلام مقیمند معتقدند در دوازدهم بهار گردی، یک نفر به اسم "شیخالی"، مخفف "شیخ علی"، تصمیم دارد از ناحیه‌ی دیزگران عبور کند اما در روبروی روستاهای دیزگران به برف و بوران سختی برخورد می‌کند و جان خود را از دست می‌دهند. «شه‌له» برای یافتن او از خانه بیرون می‌رود و به سرنوشت "شیخالی" مبتلا می‌شود. آن روز و آن جاده را به اسم این مردان می‌خوانند و در این روز کسی پیاده به جایی نمی‌رود.

حکایت شیرین‌تری برای این مناسبت ذکر گردیده:

"شه‌له" و "شیخالی" از بزرگان ایل زنگنه هستند. به خاطر صفای ضمیرشان پیش‌گویی می‌کنند. "شیخالی" می‌گوید فردا صبح بالای فلان درخت در «میله ریوته»<sup>[۲۲]</sup> لک‌لکی به دلیل شدت سرما خشک می‌گردد. "شه‌له" بر خلاف آن پیش‌بینی می‌کند و معتقد است لک‌لک زنده می‌ماند. آنها برای اثبات پیش‌گویی‌شان شرط می‌بندند که هر کس خلاف واقعیت بیان کند باید دخترش را به عقد پسر دیگری درآورد. شب هنگام، "شه‌له" شک می‌کند که دوستش راست بگوید بنابراین دو نفر از خادمانش غازم می‌میدانند. آنها مخدوم خود را از حال وخیم لک‌لک آگاه می‌سازند. سرانجام برای گریز از شکست تصمیم می‌گیرند لک‌لک را به خانه بیاورند و سحر آن را به جایش برگردانند. در خانه برای لک-لک "ترخینه" درست کنند تا به آن بخوراند هنگامی که از آن غذا به لک‌لک می‌دهند مقداری از آن روی گردنش ریخته می‌شود. صبح روز بعد مردم روستا در باتوق همیشگی‌شان کنار "شه‌له" و "شیخالی" جمع می‌شوند. "شیخالی" به مردم می‌گوید بروید آن لک‌لک را بیاورید اگر اثر ترخینه دور گردن او نبود، «شه‌له» راست گفته است ...

### خه‌ره‌گه وه‌ثاو مه‌وه ر

واژه‌های بالا یک جمله‌ی امری را تشکیل می‌دهد؛ یعنی خر را به آبشخور مَبر. در روز سیزدهم ماه اول بهار (گییا باریک) باران شدیدی می‌بارد به طوری که سیل جاری می‌شود. پسری از پدر می‌خواهد تا

به او اجازه دهد الاغ را برای آب به رودخانه ببرد. اما با ممانعت او مواجه می‌شود زیرا می‌ترسد سیل به آنها گزند برساند بنابراین پدر به پسر می‌گوید: «خهره‌گه وه ئاو مه‌وه: *xaraga va? av ma*». پافشاری پسر باعث می‌شود پدر به صورت مشروط به او اجازه ی بردن الاغ را بدهد زیرا می‌داند سیلاب ناگهانی بهاری الاغ را با خود خواهد برد لذا به فرزندش می‌گوید:

ئه‌گهر خهره‌گه به‌ی جیله‌گه‌ی مه‌وه: *? agar xaraga bay jelagay mave*

یعنی: اگر خر را می‌بری جل و پلاس آن جدا کن.

ئه‌گهر جیله‌گه‌ی به‌ی، خهره‌گه مه‌وه: *? agar jelaga bay xaraga mava*

یا فقط جل و پلاس خر را ببر و از بردن خر چشم‌پوشی کن.

کنایه‌ی نوع ایمای این جملات، یعنی سرمای شدید حتی چهار پایان را از پا درمی‌آورد. البته نباید از نحوست عدد سیزده غافل بود شاید به خاطر این شومی، پدر مانع عمل پسر می‌شود.

### (شه‌وی گاحیول *šave gāhil*)

در ایل "گوران"، چهاردهمین روز ماه اول بهار را به این نام می‌شناسند و شبیه سنت «ته‌شی ته‌شی که‌ره‌یل»، حکایت از سرما، بوران و برف شدید دارد. ایل مذکور معتقدند در دهکده‌ای، مردی عاقبت‌نگر و عاقبت‌اندیش صاحب گاو بور رنگی (قهوه‌ای) بود. آن مرد، به خاطر بارش بسیار زیاد برف مجبور می‌شود تنها گاو خود را ذبح کند و با همسرش تا صبح بیدار بماند و مشغول روبیدن برف‌ها می‌شود و همسرش از گوشت گاو برای خانواده‌اش می‌پزد تا در برابر سرما مقاومت کنند و گاهی نیز به همسرش کمک می‌کند. بارش سنگین برف باعث هلاک تمام دهکده می‌شود و فقط آن یک خانوار زنده می‌مانند. اهالی "گوران" این شب را خطرناک می‌دانند و معتقدند نباید از آمدن برف غافل بود.

(چیل پیرا: *ā č*) (چهل برادر)

در ۱۵ بهمن، به عبارت دیگر؛ چهاردهم بهار کردی علاوه بر «شه‌وی گاحیول» و «ته‌شی ته‌شی که‌ره‌یل» حکایت نه چندان معروف دیگری شبیه آن دو اما با درجه‌ی پذیرش کمتر یا به بیانی دیگر، روح حماسی و اسطوره‌ای قوی‌تر وجود دارد.

داستان بدین‌سان آغاز می‌شود که چهل برادر داخل حفره‌ای در زمین مدفون می‌شوند. آنها برای رهایی خود تلاش می‌کنند؛ یک نفر از آنها به طرف بالا و ۳۹ نفر دیگر به طرف پایین در تکاپو می‌افتند. نهایتاً در روز نوزده بهمن یا نوزده تا بیست‌وسوم بهمن، تک برادر آنها که به طرف بالا تلاش می‌نمود راه رهایی را می‌یابد و برادران دیگر خود را نیز نجات می‌دهد. هنگام بالا آمدن آن یک نفر سنگ گردی از زمین می‌کند و محکم بر زمین می‌کوبد به وسیله آن ضربه طبیعت سر سبز می‌شود و یخ کوه از هیبت آن ضربه می‌شکند و آب می‌شود.

## (ته‌شی ته‌شی که‌ره‌یل: taši taši karayl)

ایل کلهر معتقدند که در چهاردهم ماه اوّل بهار، یک نفر برای ته‌یه‌ی چوب دوک که به زبان کُردی به آن «ته‌شی» می‌گویند به درختستان بلوط می‌رود. به خاطر بارش تگرگ شدید نمی‌تواند خود را به خانه برساند و در نهایت می‌میرد.

البته این رسم در بین همه‌ی اقوام کُرد دایر نیست و با مناسبت‌های دیگری مانند «شه‌وی گاحیول» تقارن پیدا کرده است.

## (فیله لئ شیتیره یلی که‌ی‌وانوو: fiale šetrayle kivānu)

بر اساس باروهای محلی، پیرزنی بیست‌ونه نفر شتر داشته است. شتران تنومند و فربه، بر خلاف میل کدبانو جفت‌گیری نمی‌کردند.

پیرزن از این که بهترین فرصت برای جفت‌گیری شترانش به خاطر سپری شدن سرما از دست می‌دهد نگران و مضطرب نزد پیامبر اسلام (ص) می‌رود و از او درخواست می‌کند مدت سرما را به خاطر جفت‌گیری شترانش به تأخیر اندازد. این ایام از هفدهم تا ۲۵ بهار شامل می‌شود

## (بزین قوتیگه: bezen qutega)

«بزین قوتیگه»، بیست‌ویکم بهمن یا به عبارت دیگر بیستمین روز از ماه اوّل بهار است.

کُردها معتقدند در این روز، بز ضعیف گوش کوتاهی از طویله یا غاری خارج می‌شود. با دیدن سبزه‌ها، خوشحال و شادمان در طبیعت می‌ماند و با خود می‌گوید: دیدی زمستان گذشت و نتوانست به ما آسیبی برساند؛ اما سرمای سخت ناشی از بارش تگرگ او را از پا در می‌آورد. در این برهه از سال از برودت هوا کاسته می‌شود سپس سرما به اوج خود می‌رسد.

بزین قوتیگه، جریان شگفت‌انگیزی است زیرا مردم معتقدند هنگامی که ۲۱م بهمن، (بیستم بهار کُردی) فرا رسد حساب زمستان تصفیه شده است. حتی اگر در این روز یا روزهای بعد از آن برف بیارد و یا هوا سرد باشد از آن بیمی ندارند چون نفس زمین تا این موقع از بهار گرم شده و قدرت و هیبت زمستان از میان رفته است. ضرب المثلی در این باره نیز ساخته‌اند:

وه‌هار که چیگه بیس دی حیساو کیتاو نیس

di hesāv ketāv nis

Vahār ke čega bis

برگردان: وقتی در محاسبه‌ی بهار به روز بیستم رسیدیم حساب و کتاب (سرما) بسته می‌شود.

## کورئ حه‌سه‌نی سیای

در فصل بهار، موضوع دیگری نیز هست و آن کوه رفتن پسر حسن صیّاد (یا سیاح) یا به اصطلاح کُردی «کورئ حه‌سه‌نی سیای»<sup>[۳۲]</sup> است که برای شکار یا به خاطر عدم موافقت خانواده با ازدواج او، در روز هفدهم بهار باروت و فشنگ آماده می‌کند و در روز هجدهم آذوقه‌هایش می‌بندد و در روز نوزدهم

بهمن ماه راهی کوه می‌شود. مادر و خواهرانش اگر چه سعی می‌کنند که او را از این کار منع نمایند اما او قبول نمی‌کند.

القصه، حسن صیاد به کوه می‌رود و در شب نوزدهم بهمن دچار سرما، یخبندان و تگرگ شدید می‌شود و از ترس جان به سوراخ سنگی پناه می‌برد سرانجام در روز بیستم بهار می‌میرد. مادرش وقتی وضعیت هوا را مشاهده می‌کند از بیم این که مبادا امشب پسرش تلف شود بسیار ناراحت و نگران می‌گردد برای این که بفهمد فرزندش زنده است یا نه به سراغ «حیزه»<sup>۲۵۱</sup> می‌رود و به دهانه آن دست می‌گذارد؛ اگر دهانه‌ی «حیزه» یخ بسته باشد فرزندش مرده است و اگر نرم باشد او زنده است. متأسفانه مادر با حیزه‌ی خشکیده روبه رو می‌شود.

صبح که از پسر خبری نیست خواهرانش شروع به گریه و زاری و شیون می‌نمایند. این پیرمرد (راوی) معتقد است در روز ۲۱ بهمن ماه (وه فره ژيله: Vafra žila) و تگرگ شروع به بارش می‌کند که ناشی از پاره شدن دست بندهای نفرهای خواهران "حسن صیاد" است و در اصطلاح کُردی به (شینینی خویشکان) یعنی شیون خواهران معروف است.

روایت دیگر این داستان در قسمت نتیجه‌گیری بدین صورت است که: پسر حسن صیاد برای رهایی از سرما و گرم کردن بدنش، سنگ بزرگی بر دوش می‌گیرد. در روز ۲۱ بهمن ماه، پسر حسن صیاد هر چه تلاش می‌کند از دست سنگی که بر پشت قرار داده، خلاصی یابد، نمی‌تواند زیرا سنگ در اثر سرمای شدید و یخبندان به او چسبیده بود. خلاصه، با همان سنگی که بر آن تکیه داده بود از جایش بلند می‌شود و راهی منزل می‌گردد. اما در بین راه بر اثر تابش آفتاب و معتدل شدن هوا و آب شدن یخ، سنگ از پشت او رها می‌شود. مردم معتقدند که اگر این سنگ که از پشت پسر حسن صیاد رها شده، بر زمین خشک بیفتد آن سال خشکسالی است و یا به عبارت دیگر بهار آن سال کم باران است.

اما اگر سنگ در میان آب و دریا بیفتد حتماً باران شدیدی خواهد آمد؛ اگر سنگ در میان خاکستر بیفتد حتماً برف سنگینی در روز ۲۱ بهمن ماه خواهد آمد.

این حکایت، روایت‌های دیگری نیز دارد. عده‌ای معتقدند پسر حسن صیاد به علت سرمای زیاد ناشی از بارش برف، مجبور می‌شود برای گرم نگه داشتن خود صخره‌ای بر دوش بگیرد و با خود حمل کند تا از سرمای طاق فرسا نجات یابد. اما زمانی که در روز بیستم به خانه می‌رسد، جانش را از دست می‌دهد و خواهرانش در سوگ او می‌نشینند و سیاه چادر خود را به نشان عزاداری بر زمین می‌زنند. یکی از خواهران چوب نیمه سوخته‌ای از میان آتش بیرون می‌کشد و به هوا پرتاب می‌کند اگر چماق داخل خاکستر بیفتد، آن سال، برفی و اگر داخل آب بیفتد بارانی و اگر به خشکی بزند خشک سالی در پیش خواهد بود. مردم معتقدند دانه‌های ریز کم آب برف هنگام بارش، پاره‌ای از زیورهای خواهران ماتم زده‌ای است که از



لباس‌هایشان به نشانه‌ی عزا بریده‌اند. اما ایل کلهر معتقدند حسن صیاد دو پسر به نام‌های: «ئهمه‌ی» و «مومه‌ی» مخفف احمد و محمد عذّه‌ای می‌گویند سه پسر داشته، پسر بزرگ او که به شکار رفته بود بر اثر سرمای شدید می‌میرد. پسر دوم در هجدهم بهار گردی برای یافتن برادرش عازم جنگل می‌شود، او برای مقاومت در برابر سرما، سنگ بزرگی بر دوش حمل می‌کند. در اثر خستگی سنگ را با شدت به زمین می‌کوبد؛ اعتقاد مردم کلهر بر این است که شدت برخورد آن سنگ بر زمین باعث شکسته شدن سرما می‌شود.

نمونه‌ای از شیون مادر و خواهران پسر یا پسران حسن صیاد:

ئهمه‌ی می‌رد و مومه‌ی می‌رد، دیل وه کی بی‌کینیم خوه‌ش

?amay merd o momay merd del va ki bekenem xuaš

دیم چیمه‌تی بیگریتمه دهس ئالم بیژ نیم ته‌ش

Dem čemati begrema das ?ālam bazenem taš

یعنی: احمد و محمد مردند بنابراین دیگر امید و دل خوشی ندارم. می‌خواهم چماقی در دست بگیرم و تمام دنیا را به آتش بکشم و نابود سازم.

### گییا جیمان:

همان‌گونه که ماه اول بهار یک روز بعد از بهمن ماه آغاز می‌شود ماه دوم نیز یک روز نسبت به اسفند تأخیر دارد. به این ماه «گییا جیمان» یعنی: هنگام نمو و رشد گیاهان می‌گویند. (مانگی نامیگی وه‌هار: mānge nāmege vahār) یعنی: ماه وسط بهار، از دیگر نام‌های این ماه است. برخی از پیشینیان از این ماه با نام «لای پان خوه‌رینه» یاد کردند. پایان یافتن آذوقه و قحطی و فقر در گذشته به حدی بوده که از گوشت (ران) خود خوردن مثل شد.

### نوروز مانگ:

نام این ماه بی‌نیاز از توضیح است. اسم‌های دیگر این ماه در مناطق مختلف، مترادف همین نام است.

ماه‌های پاییز

### کهو کر:

مرسوم‌ترین نام ماه اول پاییز که از ششم اردیبهشت آغاز می‌شود (تیک‌ی پاییز: teke pāyez) یعنی: آغاز پاییز است. در ایلام به این ماه (جیوه ره‌ش: Jeyua raš) یعنی: هنگام زرد شدن تدریجی جو می‌گویند. مردمان قدیم به این ماه (کهو کر: Kav ker) یعنی: هنگام تخم‌گذاری کبک‌ها می‌گفتند زیرا حرارت هوا در این ماه برای تبدیل تخم به جوجه نسبت به ماه‌های دیگر مناسب‌تر است. البته اکثر پرندگان تخم‌گذاری خود را در این ماه به پایان می‌رسانند.

برخی از روستائیان به این ماه «بخته باران» نیز می‌گویند و معتقدند که بارش باران در این ماه قطعی نیست.

**گه‌نیم دیره‌و:**

(گه‌نیم دیره‌و: Ganem derav) آغاز دومین ماه پاییز کُردی؛ مصادف با پنجم خرداد ماه تقویم شمسی است. از این ماه در ایلام با نام‌های: «گه‌نیم دیره‌و» یعنی: هنگام درو کردن گندم، (مانگی نامیگی پاییز: mānge nāmege pāyez)؛ ماه وسطی پاییز یاد می‌شود.

ذکر این نکته ضروری است که اصطلاح «گه‌نیم دیره‌و» در بین کشاورزان مستعمل است و دامداران به این ماه (چهری بیره‌یل: çare bezayl) یعنی: چیدن پشم بزها می‌گویند.

از ماه دوم پاییز تا اواخر ماه دوم «سهرده‌وا»، باد سوزان کشنده‌ای در مناطق گرمسیری می‌وزد که به آن باد سام می‌گویند. در این ماه کشاورزانی که آذوقه و غلات یک ساله‌شان به پایان رسیده، مجبورند مقداری از گندم خود را درو و آن را آسیاب کنند به این برداشت مختصر زود هنگام برای گریز از گرسنگی «نوشوا» می‌گویند.

**مانگی ناخیر پاییز:**

آخرین ماه پاییز به این اسم نام‌گذاری شده است. این ماه از سوم تیر ماه شروع می‌شود و در دوم مرداد به خود و فصل پاییز خاتمه می‌دهد.

برخی از مناطق به این ماه (که‌لگا سوار: Kalgā suvār) می‌گفتند واژی مذکور دارای ایهام است: الف به معنی سوار بر گاو نر. چون در گذشته علاوه بر گوشت وشیر گاو از آن برای شخم زدن و حمل بار نیز استفاده می‌کردند بنابراین در نگاه اول این معنی به ذهن می‌رسد.

ب به معنی سواری که کله‌ی گاو در دست دارد. برای وجه اول دلیل قانع کننده‌ی مقبولی یافت نشد اما درباره‌ی معنی دوم، آقای غلام رضا بهرامی که بیش از نود سال از عمر او می‌گذرد، چنین می‌گوید: در گذشته دو شاعر بدیهه‌گوی دوره گرد، با شعر گفتن، مردم را مشغول و مشغوف می‌ساختند و از این راه درآمدی کسب می‌کردند. آن‌ها تیر ماه که هنگام برداشت محصولات است به روستاها می‌رفتند تا بتوانند درآمد بیشتری کسب کنند آن دو شاعر کله‌ی گاوی از چوب ساخته بودند و بر روی سه پایه‌ای حمل می‌کردند. روزی آن دو شاعر به در خانه‌ی «کدخدا» می‌روند و تقاضای صله می‌کنند چون کدخدا در خانه نیست همسرش اجازه می‌دهد مقداری ذرت از انبار بردارند آنها در بیتی، خساست کدخدا را به همسرش گوشزد می‌کنند و اعتراض او را بر می‌انگیزند:

ئه‌ر کیخودا ده مال بیوا      چوار مه‌نی زێرات به تال مه‌یوا

Çovār mane zerat batāl mayoā      ?ar kixodā da māl bivā

یعنی: اگر کدخدا در خانه می‌بود این اندک ذرت (چهار من) هم دریغ می‌نمود و از بخشش پشیمان می‌شد.

شاید این دو نفر کَلَه‌ی چوبی گاو را که سمبل "حسن گایار"<sup>۱</sup> است همراه می‌آوردند تا مردم آن‌ها را نمایندگان "حسن گایار" بدانند و از مکتدر ساختن خاطر آنها بپرهیزند و زمینه‌ی خرسندی آن‌ها را فراهم سازند.

### تابستان (سهرده وا) و ماه‌های آن

فصل تابستان معادل فصل پاییز در تقویم هجری شمسی است به عبارت دیگر تنها تفاوت نام‌گذاری فصل‌های کُردی با هجری شمسی این است که بعد از فصل بهار، پاییز و سپس تابستان می‌آید و در این نام‌گذاری تقدم و تأخری صورت گرفته است. از نام‌های دیگر تابستان در فرهنگ کُردی «سهرده وا» یا همان سرد باد است. (بعد از فصل تابستان بادهای خنکی می‌وزد که نوید سرما و رخت بر بستن گرماست) مردم معتقدند که وزش بادهای این فصل آفت‌زا و مرض‌آور است به گونه‌ای که بادهای این فصل موجب زردی برگ درختان و ریختن آنها می‌شود.

در سال دو نقطه‌ی اعتدال وجود دارد: «اعتدال ربیعی» که نوروز سرآغاز آن است و «اعتدال خریفی». در هر دو اعتدال شب و روز باهم برابر می‌شوند.

در اعتدال ربیعی به طول روز افزوده می‌شود ولی در اعتدال خریفی به طول شب. مردمان کُرد در گذشته از افزایش یا کاهش روز و شب به عنوان یکی از ابزارهای شناخت فصول و ماه‌ها استفاده می‌کردند.

### گا قور

ماه اول تابستان در تقویم کُردی از سوم مرداد ماه آغاز می‌شود زیرا دوم مرداد پایان فصل پاییز محسوب می‌گردد. به ماه اول تابستان در گاه شماری کُردی (گا قور: Gāqur) یعنی سرو صدا و بانگ گاو به خاطر گرما، گفته می‌شود. گاو در نماد شناسی اسطوره‌ای جایگاهی ویژه دارد. آقای "دکتر کزازی" در کتاب «مازهای راز» واژه‌ی گاو را در باورشناسی ایرانی بررسی نموده به این نکته از اعتقاد عامه که در بین کُردها نیز از اعتبار و روایی برخوردار است، اشاره می‌کند که زمین بر شاخ گاو نهاده شده اما آقای "دکتر کزازی" به این نکته اشاره ننموده که گاو مظهر و نماد و سمبل مقاومت است. مقاومت فریدون و گریزهای او به خاطر تغذیه با شیر گاو بوده است، قرار گرفتن زمین بر روی شاخ‌های گاو نشان از مقاومت و استواری آن است بنابراین گاو که سمبلی از مقاومت است در برابر شدت گرمای این ماه طاقش طاق شده از گرمای گرم‌ترین ماه سال شکوه می‌کند و بانگ ونعیر سر می‌دهد.

به مرداد ماه (کهو کوش: Kav koš) هم می‌گویند.

---

۱- "حسن گایار" یا "گاوار" الهی کشاورزی در نزد کُردهاست و کشاورزان از او به عنوان جت خود یاد می‌کنند زیرا اوآغازگر کشاورزی است.

برخی معتقدند گوسفندانی که در این ماه زایمان می‌کنند گوسفند یا بره‌اش تلف خواهد شد زیرا باد غبار آلود و گرمی که در این فصل می‌وزد بیماری و مرض را در آستین دارد. به ماه آغاز تابستان (تیکئی سهرده‌وا: Teke sardavā) یعنی: ابتدای فصل وزیدن بادهای سرد نیز می‌گویند. شدت گرمای این ماه، مایه‌ی پخته شدن، کمال و نضج خرما می‌گردد لذا در مناطق خرما خیز به این ماه (خورما په‌سان: Xormā rasān)؛ ماه رسیدن خرما و (خورما په‌زان: Xormā pazān) می‌گویند. از مرداد به عنوان «ماه خسته» نیز یاد شده است که معنای ظاهری این ترکیب مصداق محتوای آن است.

مرداد ماه را «گه‌لایژ» به معنی توده‌ی محصول و نیز نام ستاره‌ای است که یک‌بار در این ماه و بار دیگر ۴۵ روز پس از شروع زمستان در آسمان پدیدار می‌شود.

در گذشته صاحبان گله با چوپانان خود قراردادهای شش ماه یا دوازده ماه منعقد می‌ساختند. مثلاً در ازای هر ماه چوپانی دویست رأس گوسفند، یک رأس گوسفند تصاحب نمایند یا پول معین، روغن، پوشاک و خوراک به آنها می‌دادند. این کار در اوایل مرداد اجرا می‌شود و به آن (شهرتی شوان: Šarte šūvān)؛ یعنی: زمان انعقاد قرار داد با چوپان گفته می‌شد.

تابستان به خاطر وفور نعمتش به پدر ضعفا، فقرا و یتیمان معروف است.

برخی از کردها از این ماه با عنوان «تیموس» یاد می‌کنند. ذکر این نام بیان‌گر معلومات فرا منطقه‌ای استفاده کنندگان است. تیموس همان «تموز» رومی است. این ماه تقریباً از اواخر تیر ماه شروع می‌شود و تا اواخر مرداد ادامه دارد. بیشترین روزهای این ماه در مرداد واقع شده است بنابراین می‌توان آن را تقریباً معادل مرداد دانست.

ابونصر فراهانی<sup>۲</sup> در کتاب خود «نصاب الصبیان» نام ماه‌های رومی در قالب دو بیت این چنین آورده است:

دو تشرین و دو کانون و پس آنکه      شباط، آزار و نیسان و ایار است  
حزیران و تموز و آب و ایلول      نگه دارش که از من یادگار است

میوه په‌سو:

دومین ماه «سهرده‌وا» از دوم شهریور آغاز می‌شود و سی و یکم شهریور پایان این ماه است. مردم معتقدند رسیدن میوه‌ها دلیل سرآمدن تابستان است. در روزهای آخر این ماه گلی به نام «گل مس» می‌روید کشاورزان معتقدند با رویت آن باید به شخم زمین پرداخت زیرا این گل نوید فرا رسیدن زمان شخم زدن و کاشت محصول می‌دهد.

ئاخیری سهرده‌وا:

آخرین ماه تابستان (ئاخیری سهرده‌وا: āxere sardavā?) است. روزهای مهر مصادف با روزهای مانگ ئاخیری سهرده‌وا است. این ماه از یکم مهر آغاز می‌شود و سی‌ام مهر پایان آن است. ورزش

## تاریخ ادبیات

بادهای سرد عرصه را بر کشاورزان و دامداران تنگ می‌کند. برنج در بیست و چهارم این ماه به بعد برداشت می‌شود به این ماه «برنج درو» نیز می‌گویند. ابرهای آسمان که در کُردی به آنها (ته‌مه‌ل نه‌و په که: Tamal ?avpākar)؛ یعنی: هشدار دهنده به تنبل‌ها و (که‌پو: Kapu)هایی که باد همراه دارد آثار و علامت هشدار به آنهاست که با ذخیره کردن مواد غذایی و انجام کارها و تهیه پوشاک و... خود را برای زمستان آماده سازند. اولین باران سال در مهر یا آبان می‌بارد و به آن «په‌له» می‌گویند.

ماه (ته‌سه‌ل بترین: asal berin?)؛ یعنی: بریدن عسل، از دیگر نام‌های این ماه است. کوهستانی بودن مناطق گردنشین و جنگل‌های انبوه آن بهترین پرورش گاه زنبور عسل فراهم ساخته به گونه‌ای که مزه‌ی عسل طبیعی این مناطق در کام چشنده‌ی آن هرگز فراموش نمی‌گردد.

### زمستان (زیمسان)

یکم آبان‌ماه در گاه شماری کُردی مصادف با آغاز اولین ماه زمستان کُردی است. بنابراین سه ماه این فصل دقیقاً برابر آبان و آخر و دی‌ماه است.

ماه‌های زمستان در تقویم کُردی عبارت‌اند از «وه‌لنگ دیزان»، «سییه مانگ» و «خاکه‌لیوه». کلمات قصاری درباره‌ی زمستان گفته‌اند از جمله:

(شه‌س شیکه‌س: šas šekas)

شصتمین روز زمستان به بعد مرگ تدریجی زمستان است.

(ده هفت‌ها به‌رف ثوفا: Da Haftā Barf ?oftā)

یعنی در هفتادمین روز زمستان امکان بارش برف وجود دارد.

(ده هشت‌ا بورو ده‌شتا: Da Haštā boro dašta)

یعنی؛ در هشتادمین روز فصل زمستان به صحرا برو زیرا طبیعت سرسبز و خرم است.

(ئه‌ی نه‌وه‌د سه‌ر هه‌د: ay navad sarhad?)

برگردان: نودمین روز زمستان، مرز زمستان و بهار است و زمستان به پایان آمده است.

شب‌های بلند زمستان مسبب تقویت صله‌ی رحم در خانواده‌های گسترده‌ی جوامع کُرد است آن‌ها سختی و سرمای زمستان را با سرگرمی‌های دسته جمعی از قبیل: فال «چتل سی‌نوه»، گفتن داستان‌ها و رمان‌ها، خواندن شاهنامه که شب‌های متمادی ادامه داشت، گفتن چیستان، بازی‌های محلی از قبیل «شاه وزیرکی» و... سپری می‌کردند. زنان گندم‌هایی را که قبلاً داخل شیر خوابانده بودند به کمک ساج و آتش بو می‌دادند که اصطلاحاً به آن (گه‌نمه شیره: Ganema šira) یعنی گندم آمیخته به شیر می‌گفتند و از آن به عنوان تنقلات استفاده می‌کردند. سوپ‌های محلی؛ مانند: «ترخیینه» گرمی بخش جسم و محفل مجلسیان بود.

وه‌لنگ ریزان:

اولین ماه فصل زمستان (وه‌لنگ ریزان: Valng rizān) است. وجه تسمیه‌ی آن ریزش برگ-هاست. این ماه را (مانگی په‌پینگ: Mānge papeg) می‌گویند زیرا در اولین شب این ماه یک قرص نان به نام «په‌پینگ» درست می‌کنند و مانند شب اول بهار در داخل آن مهره‌ی آبی می‌گذارند. آن مهره نصیب هرکس گردد سعادتمندترین خانواده است و سبب روزی خانواده را از طریق او می‌دانستند حتی سهمی از این نان به برخی از حیوانات می‌دادند.

از نام‌های دیگر این ماه (تیک‌ی زیمسان: Teke zemsān) یعنی: اولین ماه زمستان است. این ماه از یکم آبان شروع می‌شود و سی‌ام آبان، سی‌ام این ماه نیز محسوب می‌شود. شکارچیان این ماه را «کو سوار» می‌نامند به معنای زمانی است که کبک به نواحی گرمسیر کوچ می‌کند. برخی این ماه را (کهل مه‌س: kal mas) می‌نامند یعنی: بز کوهی از چاقی مست و مدهوش گشته است زیرا در این هنگام به خاطر سرمای هوا و وفور علف، حیوانات وحشی فربه و پرگوشت می‌گردند و بهترین زمان برای شکار حیوانات وحشی این ماه است.

### مانگی سییه

(مانگی سییه: Mānge seya) یا «سیه مانگ» در لغت به معنی ماه سیاه است.

پایان «مانگی سییه» که مانند سایر ماه‌های کردی سی روز دارد برابر با پایان آبان است. علت نام‌گذاری این ماه، سیاه بودن زمین و نبودن هیچ برگ سبزی در آن به خاطر سرمای شدید و سیاهی آسمان به خاطر ابرهای تیره و باران‌زای آن است. به خاطر سرمای شدید کردها معتقدند روزهای نوزده و ۲۱ «مانگی سییه» همراه با بارش برف خواهد بود و مترقب آمدن این نعمت الهی هستند. به این ماه «مانگی وه‌سه‌تی زیمسان» یا «مانگی ناوه‌راستی زیمسان» به معنی ماه وسط زمستان نیز می‌گویند.

### خاکه‌لیوه

(خاکه‌لیوه: Xāka liva) در لغت به معنی دیوانه شدن خاک است.

برخی معتقدند که دیوانه شدن خاک (خاکه‌لیوه) به دلیل روئیدن دوباره‌ی گیاهان و جان تازه‌ای است که در خاک دمیده می‌شود. اما اوضاع جوی دی ماه خلاف این ادعاست. برخی معتقدند بین «خاکه‌لیوه» و «سییه مانگ» مکاشفه‌ای صورت می‌گیرد. «خاکه‌لیوه» به «سییه مانگ» می‌گوید اگر من به جای تو بودم چنان سرما می‌کردم که کدبانو در حال پختن نان در تنور آتش منجمد می‌ساختم «سییه مانگ» پاسخ می‌دهد خود چرا چنین کاری نمی‌کنی؟ او پاسخ می‌دهد زیرا پشت سرم، بهار سرمای مرا بی اثر می‌سازد.

از مناسبت‌های دیگر این ماه واقع شدن اولین دوره‌ی شش روزه‌ی «سٹ شُش» در بیست و چهارم تا سی‌ام این ماه است.

تقویم شمسی	تقویم گریگوری	تقویم رومی
شیلی میلی ناسی که‌ی وانووی، نه وه‌لی وه‌هار	آغاز وه‌هار آغاز ماه گییا باریک	۲ بهمن
آغاز چار چار	۵ ماه گییا باریک	۶ بهمن
جشن سده - پایان چله‌ی بزرگ	۹ ماه گییا باریک	۱۰ بهمن
آغاز چله‌ی کوچک و مراسم پیرشالیار	۱۰ ماه گییا باریک	۱۱ بهمن
پایان سی ش‌ش	۱۱ ماه گییا باریک	۱۲ بهمن
شه‌له و شیخال‌ی	۱۲ ماه گییا باریک	۱۳ بهمن
خه‌ره‌گه‌وه ناو مه‌وه‌ر - پایان چار چار	۱۳ ماه گییا باریک	۱۴ بهمن
شه‌وی گ‌احیول چیل بی‌را ته‌شی ته‌شی که‌ره‌یل	۱۴ ماه گییا باریک	۱۵ بهمن
آغاز فیه لی شیت‌ره یلی کی‌وانوو	۱۷ ماه گییا باریک	۱۸ بهمن
که‌له وا نفس دوم زمین (گوشو)	۱۸ ماه گییا باریک	۱۹ بهمن
بیزین قوتیگه کورئ حه‌سه‌نی سیای	۲۰ ماه گییا باریک	۲۱ بهمن
آغاز شه‌ش له	۲۳ ماه گییا باریک	۲۴ بهمن
پایان فیلی شیت‌ره‌یل	۲۵ ماه گییا باریک	۲۶ بهمن
برد العجوز	۲۶ ماه گییا باریک	۲۷ بهمن
پایان شه‌ش له در روایت دیگر آغاز شه‌ش له و پایان چله‌ی کوچک	۲۹ ماه گییا باریک	۳۰ بهمن
	آغاز ماه گییا جیمان	۲ اسفند
پایان بردالعجوز	۳ ماه گییا جیمان	۴ اسفند
چهارشنبه سوری		آخرین چهارشنبه اسفند
پنج شنبه آخر سال		آخرین پنج شنبه اسفند
شب آلفه	۲۸ گییا جیمان	۲۹ اسفند
عید نوروز آغاز پنجه	جز سال نیست	۱ فروردین

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

پایان پنبه	جز سال نیست	۵ فروردین
پایان ماه دوم وه‌هار	۳۰ گییبا جی‌مان	۷ فروردین
سیزده به در	۶ نوروز مانگ	۱۳ فروردین
گیرده حه‌ران پشم چینی (چهره گه‌ران)		نیمه دوم فرودین
پایان فصل وه‌هار	۳۰ نوروز مانگ	۶ اردیبهشت
آغاز فصل پاییز	۱ ک‌و‌ک‌ذ	۵ اردیبهشت
ماه دوم پاییز	۱ گه‌نیم دیره‌و	۴ خرداد
آغاز آخرین ماه پاییز	۱ پیوشپه‌ر	۳ تیر
پایان فصل پاییز	۳۰ پیوشپه‌ر	۲ مرداد
آغاز فصل تابستان	۱ گاقور	۳ مرداد
آغاز ماه دوم تابستان	۱ میوه‌رسان	۲ شهریور
آغاز سومین ماه تابستان	۱ میوه‌رسان	۲ مهر
جشن مهرگان	۱۵ میوه‌رسان	۱۶ مهر
آخرین روز فصل و ماه سوم تابستان	۳۰ میوه‌رسان	۱ آبان
آغاز فصل زمستان	۱ وه‌لنگ‌ریزان	۲ آبان
آغاز دومین ماه زمستان	۱ مانگی سییه	۲ آذر
شب یلدا آغاز چله‌ی بزرگ	۳۰ مانگی سییه	۱ دی
آخرین ماه زمستان	۱ خاکه‌لیوه	۲ دی
نقس اول زمین	۱۷ خاکه‌لیوه	۱۸ دی
آغاز سی‌ شه‌ش	۲۳ خاکه‌لیوه	۲۴ دی



### فهرست برخی از منابع:

- افشار، ایرج (۱۳۸۱) کرمانشاهان و تمدن دیرینه‌ی آن، ۲ جلد، تهران، انتشارات نگارستان کتاب، چاپ دوم.
- خانی، محمد حسین (۱۳۷۳) گذری بر تاریخ ایلام، ایلام، چاپ اول.
- جمعی از مولفین (۱۳۸۳) تاریخ شناسی دوره پیش دانشگاهی رشته علوم انسانی، تهران، شرکت چاپ و نشر کتاب های درسی ایران، چاپ دهم.
- رخزادی، علی (۱۳۷۹) آواشناسی و دستور زبان کُردی، تهران، انتشارات ترفند، چاپ اول.
- رسولی، غلامحسین (۱۳۷۸) پژوهشی در فرهنگ مردم پیرو سواران، تهران، انتشارات بلخ، چاپ اول.
- شادابی، سعید (۱۳۷۷) فرهنگ مردم لرستان، خرم آباد، انتشارات افلاک، چاپ اول.
- عقیقی، رحیم (۱۳۷۲) فرهنگ‌نامه‌ی شعری، ۳ جلد، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول.
- فرموشی، بهرام (۱۳۶۴) جهان فروری بخشی از فرهنگ ایران کهن، تهران، انتشارات کاویان.
- کریمی دوستان، غلامحسین (۱۳۸۰) کُردی ایلامی بررسی کوشش بدره، کُردستان، انتشارات دانشگاه کردستان.

## قهرمان نامه، اسطوره، حماسه یا افسانه؟

دکتر وحید مبارک \*

بهروز مهری \*\*

### چکیده:

پیشینه‌ی کهن سرزمین ایران و اقوامی که در آن زندگی می‌کنند سبب شده است که روایت‌های متعددی از استقرار و رشد آنان بر سر زبان‌های مردم باشد، البته شاهنامه‌ی ارجمند فردوسی بزرگ، تعداد زیادی از این داستان‌های کهن را در خود گردآورده است. اما در بر گیرنده‌ی همه‌ی روایت‌ها نیست. ممکن است نویسنده‌ای برای معارضه با فردوسی و شاهنامه به سرودن منظومه‌ای بپردازد و بتواند برخی از ویژگیهای حماسه را در اشتراک نام‌ها و اعمال، به کار بگیرد. این منظومه‌ها اغلب در دسته‌ی حماسه-های مصنوع قرار می‌گیرند که می‌تواند شامل حماسه‌های دینی و تاریخی نیز باشد. مجموعه یا آثاری که با عنوان آثار حماسی، پس از "فردوسی" سروده شدند، به تقلید از شاهنامه پرداخته و سعی کرده‌اند که خود را به پای حماسه سرای بزرگ ایران و جهان برسانند. از این میان آثار "ایران‌شاه ابن ابی‌الخیر" (بهمن‌نامه. کوش‌نامه) و "اسدی طوسی" (گرشاسب‌نامه) بیشتر از دیگر آثار مطرح شده‌اند. حتی برخی از شعرا و نویسندگان معاصر نیز، کهن داستان‌هایی نظیر (آرش و هفت‌خوان‌های رستم و اسفندیار) را کارمایه‌ی برخی از آثار خود قرار داده‌اند و کم و بیش نیز توفیق‌هایی یافته‌اند. «قهرمان‌نامه» اثری کُردی و حماسه‌ای است که گویا به وسیله‌ی یکی از سرداران "نادر شاه" به نام "الماس خان کندوله‌ای" - که کُرد بوده - سروده شده است. این جستار بر آن است که ضمن معرفی تلخیص و مشخص کردن اسطوره یا افسانه بودن این داستان، ویژگی‌های مشترک یا ناهمسان آن را با شاهنامه‌ی فردوسی و آثار حماسی دیگر بکاود و بسنجد و بیان کند.

**واژه‌های کلیدی:** قهرمان‌نامه (کُردی)، حماسه، نوآوری، تقلید

---

\* استادیار دانشگاه رازی کرمانشاه.

\*\* دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه رازی کرمانشاه.

در بخش غرب و شمال غرب ایران، هنوز می‌توان کسانی را یافت که بخش‌هایی از شاهنامه، شاهنامه ی ثعالی یا روایت‌های حماسی محلی را به خاطر سپرده‌اند و در مناسبت‌های مختلف به نقل آنها می‌پردازند شاید حساسیت این مناطق و قرار گرفتن در قسمتی که از قرن‌ها پیش پا به پای تاریخ، محل زد و خوردهای سنگین و گذرگاه لشگرهای متعدد بوده و پیروزی‌ها شکست‌های زیادی را از این رهگذر نصیب مردمان دلاور و غیور آن ساخته است، انگیزه این کشش‌ها باشد (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۱۷). همین نکته، تا حدود زیادی، حفظ و نگهداری حماسه‌ها را در این مناطق تقویت می‌کند، ضمن اینکه می‌تواند با عناصری هم‌چون گمان برتری قومی و زبانی همراه گردد و انگیزه نیرومندی را ایجاد کند. البته اشارت‌هایی از شاهنامه (فردوسی، داستان ضحاک، ۱۳۸۷) و دیگر تاریخ‌ها به پیشینه‌ی قوم کُرد روایتگر قدمت و سابقه طولانی این قوم است؛ نباید فراموش کنیم که جغرافیای طبیعی و انسانی و تعدد ایلات و تیره‌های گوناگون<sup>۱</sup> در تمایل این مردمان به این دسته از انواع ادبی یعنی حماسه‌ها سهم عمده و به سزایی داشته است.

در این مناطق مکان‌های بسیاری را می‌توان مشاهده نمود که بر مبنای نام‌های اسطوره‌ای ایران باستان نامگذاری گردیده‌اند. مانند چشمه سهراب واقع در نزدیکی بیستون، دخمه کیکاوس و روستای سمنگان واقع در نزدیکی شهرستان صحنه از توابع استان کرمانشاه، سان روسم (سنگ رستم) در لکستان در نزدیکی شهرستان کرمانشاه و بسیاری دیگر از این قبیل مکان‌ها که گویای علاقه خاص و ویژه این مردمان به اساطیر این کهن بوم و بر است.

زمینه‌سازی حکام و قدرت‌های محلی، برای استفاده از توانمندی‌های نظامی و دفاعی این مردم نیز گاه سبب ایجاد این گرایش گردیده است؛ همانند کوشش‌های شاه عباس اول برای استفاده از دلاوری‌های این مرزنیسان در مناطق و مرزهای شرقی و شمال شرقی (صفی زاده، ۱۳۸۰: ۸۵۰)، که بیان‌گر روحیه سلحشوری مردمان این مناطق بوده است.

قهرمان نامه<sup>۲</sup> در چنین حال و هوا و گرایش‌هایی گویا به وسیله‌ی «الماس خان کندوله‌ای» یکی از سرداران کُرد «نادر شاه» افشار سروده شده است که این موضوع را می‌توان از تشابه این داستان از نظر نوع نگارش و زبان آن با «رستم و زنون» «الماس خان کندوله‌ای» (کندوله‌ای، ۱۳۸۴) دریافت.

این داستان هر چند که مانند حماسه‌ها از زمان و مکان دقیقی برخوردار نیست اما در بر گیرنده ی دوره‌ی حکومت «طهمورث» و فرزندان می‌شود و در چین و ایران و کوه قاف و صحرای هیهات و ... رخ می‌دهد.

خلاصه داستان: «میان دیوان و آدمیان سال‌هاست که جنگ و خونریزی است. «طهمورث» که پادشاه همه‌ی آدمیان است، از این اوضاع بسیار ناراحت و غمگین است، شب هنگام به خواب می‌بیند که «خضر» ابتدا به او مژده چند فرزند می‌دهد (این در حالی است که او تا آن زمان فرزندی نداشته است) سپس می‌

گوید که پادشاه دیوان، "ابرهان"، می‌آید و به تو پیشنهاد صلح می‌دهد. تو نیز آن را قبول کن. بعد از این به "طهمورث" می‌گویند که تباهی دیوان به دست یکی از فرزندان اوست. هم‌چنان که به "طهمورث" مژده داده شده بود، کار صورت می‌گیرد. صلح میان آدمیان و دیوان برقرار می‌شود بر این پیمان که دیوان به کوه قاف بروند و ماوا ی همیشگی آنها کوه قاف شود و آدمیان نیز در ایران و چین قرار گیرند و سکنی گزینند.

پس از چندی خداوند به "طهمورث" ابتدا "هوشنگ" و سپس "قیطران" را عطا می‌کند. بعد از سال‌ها خداوند فرزند دیگری به طهمورث عطا می‌کند و طهمورث او را قهرمان می‌نامد.

"شعبان" که در آن زمان پادشاه دیوان گردیده، به وسیله‌ی منجمان و پیشگویان در می‌یابد که تباهی دیوان به دست این فرزند "طهمورث" است. بنابراین به دیوان دستور می‌دهد که او را دزدیده و نزد او آورند. دیوان "قهرمان" را می‌دزدند و هنگامی که "شعبان" می‌خواهد او را بکشد زن او که فرزندی ندارد مانع از انجام این کار می‌شود و به "شعبان" التماس می‌کند که او را نکشد و اجازه بزرگ کردن این کودک را به او بدهد. "شعبان" از کشتن "قهرمان" صرف نظر می‌کند اما برای زنش این شرط را قرار می‌دهد که او نباید هیچ‌گاه "قهرمان" را تنها به حال خود رها کند و باید مانع از این شود که صورت خود را در آینه و آب ببیند تا به هویت انسانی خود و تفاوتش با دیوان پی ببرد.

"طهمورث" بعد از گم شدن فرزندش دیری نمی‌پاید که از دنیا می‌رود و "هوشنگ" بعد از چهل روز بر تخت پادشاهی قرار می‌گیرد. او مردمان را نحوه لباس پوشیدن می‌آموزد.

هم‌چنین در زمان او آتش شناخته می‌گردد. بدین گونه که روزی که "هوشنگ" برای شکار به صحرا رفته سنگی از زیر پای اسب او بیرون می‌جهد و به سنگ دیگری برخورد می‌کند و آتشی از آن افروخته می‌گردد آنها شکارهایشان را بر آتش بریان می‌کنند و به آن نمک می‌مالید و می‌خورند سپس آن سنگ‌ها و نمک را می‌آوردند تا مردم بیابند و آنها را ببینند. "هوشنگ" به شکارخانه این پیدایش در آنجا آتشکده بر پای می‌دارد.

از سویی "صنم" زن "شعبان"، "قهرمان" را آن گونه می‌پروراند که در یک ماه رشدی یک ساله و در یک سال رشدی ده ساله می‌یابد. به هر روی او (قهرمان) خیلی زود رشد می‌یابد و بسیار دلیر و شجاع می‌گردد.

روزی که او با دوستش در کنار برکه‌ای سرگرم بازی است شمایل خود را در آب می‌بیند و از این‌که صورت و شکل او با دیگر دیوان متفاوت است، شگفت‌زده می‌گردد و علت این امر را از دوستش جویا می‌گردد او ماجرا را برای "قهرمان" تعریف کرده و می‌گوید او از نسل آدمیان است. "قهرمان" پس از آگاهی از سرگذشت خود به تنهایی با "شعبان" و دیوان وارد جنگ می‌گردد و پس از آوردن صدماتی بر دیوان، به همراه "صنم"، زن شعبان (که او را پرورانده بود) و با هدایت دیو فتنه که نخست او را دزدیده بود، کوه قاف را ترک می‌کند.

پس از اینکه سه شبانه روز بر پشت دیو فتنه پرواز می کنند در مکانی به نام دربند راحل که مسکن آدمیان است سکنی می گزینند.

از سوی "هوشنگ" شاه چون از سرکشی "کیوان شاه" و همراه شدن سران تور و مصر و روم با وی آگاه می گردد، همراه سپاهیان به رویا رویی آنها رهسپار می گردد.

با دلاوریهای ایرانیان سپاه "کیوان" در هم شکسته می شود و "هوشنگ" به دنبال آنها به طرف چین روانه می گردد. "خاقان" از ترس "هوشنگ" آنان رانمی پذیرد و آنها به جانب هندوستان فرار می کنند. "خاقان" نیز به "هوشنگ" خبر می دهد که آن چهار نفر از قصد خود مبنی بر پناه بردن به کشور چین منصرف گشته اند و به طرف هندوستان روانه گردیده اند. "هوشنگ" و سپاهیان او مدتی در دشت های دیار چین خیمه می زنند و بر می آسایند. روزی "هوشنگ شاه" آهنگ شکار می کند. در حین گشت و گذار دو صورت سنگی را در صحرا در می یابد که شامگاهان نعره های مهیبی سر می دهند. "هوشنگ" علت امر را از "خاقان" چین جویا می گردد. او می گوید که ۲۵ سال است که این دو صورت سنگی نعره و فریاد بر می آورند. یکی از آن دو "بهرام" پسر "شهبال"، شاه پریان و دختر قمر رخ است و دیگری گلزار، دختر بهمن، پادشاه ملک جبل (جبال).

"بهرام" با شنیدن اوصاف زیبایی "گلزار" که دختر یکی از شاهان سر حد چین است شیفته وی می گردد و با نامه "گلزار" را از پدرش خواستگاری می کند ولی پدر "گلزار" خواسته وی را نمی پذیرد. "بهرام" که چنین می بیند با چند نفر از یارانش شب هنگام، پوشیده به قصر "بهمن" پدر "گلزار" وارد می گردند. بهرام و گلزار بادیکن یکدیگر شیفته هم می گردند. آن دو پس از چندی که از آشنایی شان می گذرد با هم از قصر خارج می گردند و بدون اجازه بهمن با همدیگر ازدواج می کنند. چون بهمن از این ماجرا آگاهی می یابد بر می آشوبد و با نوشتن نامه ای به "ازرق جادو" (یکی از سرکردگان دیوان)، او را به یاری می طلبد. او نیز با دوازده هزار دیو جادوگر می آید و "بهرام" و "گلزار" را اسیر و سپس تبدیل به سنگ می کند.

"هوشنگ" شاه که از شنیدن این ماجرا بسیار غمگین گشته تصمیم می گیرد که آن دو را از این عذاب برهاند. او از یارانش راه رهایی آن دو را جویا می گردد. آنها به او می گویند که باید خون ارزق جادو را که در آن سوی هفت دریای پهناور و در کوه آتش قرار دارد پای آن دو صورت سنگی بریزد تا آن دو آزاد گردند.

"هوشنگ"، گردنکش و شیر پنجه را راهی کوه آتش می کند. آنها به یاری قهار جادوگر موفق می شوند که ازرق جادو را که سری چون اژدها و پوستی هفت رنگ دارد و نیز دارای دمی شیر مانند و پایی شتروار است، نزد "هوشنگ" بیاورند. "هوشنگ"، ارزق را پیش صورت های سنگی می برد و او را می کشد و خوشش را در پای آن دو می ریزد. با این کار "بهرام" و "گلزار" روانی تازه می یابند. بهرام از "گردنکش" و "هوشنگ"

سپاس‌گزاری می‌کند. هوشنگ سرزمین جبل، گردنکش و دوازده هزار نفر را به خدمت او می‌گمارد و خود به ایران باز می‌گردد.

پس از چندی هوشنگ سپاهی گران به فرماندهی "کیومرث" (فرزندش)، برای نبرد با پادشاه هند که به دشمنان ایران پناه داده، راهی هند می‌کند. لیک پناه دادن سران کشورها دستاویزی بیش نیست و دلیل راستین، مخالفت پادشاه هند با ازدواج دخترش و هوشنگ شاه می‌باشد.

در میان راه قهرمان، سواره، راه را بر لشکریان ایران می‌بندد و باج می‌خواهد و چون ایرانیان به خواسته وی تن در نمی‌دهند با گرز ۱۵۰۰ منی خود سپاه ایران را تار و مار می‌کند. کیومرث و قیطان او را چون کوه البرز می‌بینند. و از هدف او که خود را لشکرشکن و پادشاهش را خدا می‌نامد، خبردار می‌شوند. قیطان با گرز ۱۰۰ منی خود به نبرد او می‌رود اما تاب ایستادن و جنگیدن با او را ندارد.

سپاه ایران بناچار آن‌جا خیمه زده منتظر هوشنگ می‌گردد و "قهرمان" نیز نزد "صنم" باز می‌گردد. هنگامی که "هوشنگ" سر می‌رسد و از پریشان حالی "کیومرث" و دیگران و شکست سپاه خبردار می‌شود آنها را نکوهش می‌کند و همراه سپاهیان به جنگ "قهرمان" می‌رود ولی در این کار توفیقی نمی‌یابد. پس از جنگی که میان ایرانیان با "قهرمان" رخ می‌دهد، دو طرف به دلیل خستگی بنا را بر صلح می‌گذارند و جنگ را به زمانی دیگر موکول می‌کنند.

"قهرمان" برای استراحت به نزدیک کوهی رفته، می‌رود مشغول شکار می‌گردد. هنگامی که او مشغول استراحت است "قیطان" و چند تن دیگر به او نزدیک می‌شوند و به او می‌گویند قصد صحبت و مذاکره دارند. در حین صحبت آنها پی به نژاد و دودمان "قهرمان" می‌برند و متوجه می‌شوند که او همان برادر گمشده آنها و پسر "کیومرث" است که دیوان او را ربوده بودند. پس از آشنایی و خوشحالی بسیار "قیطان" و دیگر سران او را نزد "هوشنگ" که برادرش است می‌برند. "هوشنگ" به شکرانه پیدا شدن برادرش دستور شادی کردن می‌دهد.

پس از این "هوشنگ"، "قهرمان" را با خودشان همراه می‌نمایند و با هم روانه هند می‌شوند که با سران سه گانه و پادشاه هند که آنها را امان داده وارد جنگ شوند.

جنگ با هندیان آغاز می‌گردد و پهلوانان دو لشکر مشغول جنگ و درگیری با هم می‌شوند. در این میان برخی از اتفاقات ویژه رخ می‌دهد همانند ربوده شدن پادشاهان دو کشور در شب توسط هر دو گروه که در نهایت با دخالت و دلیری سران دو سپاه این کار نا تمام می‌ماند.

دیگر، آمدن "شهبال شاه" به همراه سپاهیان خود به جستجوی فرزندش و یاری رساندن به سپاه ایران اما چیزی که باعث پایان درگیری میان ایرانیان و هندویان می‌گردد؛ عاشق شدن دختر پادشاه هند و "قهرمان" بر یکدیگر است. "قهرمان" دختر پادشاه هند را شکست می‌دهد (این در حالی است که دختر لباس مردان را پوشیده) و هنگامی که کلاه خود دختر به کناری می‌افتد "قهرمان" صورت زیبای وی را می‌بیند و عاشقش می‌شود.

از طرفی "صول خرامان" (دختر پادشاه هند) نیز شرط ازدواجش را این گذاشته بود که هر کس وی را شکست دهد با او ازدواج خواهد کرد و چون "قهرمان" نیز بسیار زیبا و در عین حال دلیر بود عاشق او شد.

جنگ که میان هندویان و ایرانیان به درازا کشیده بود باعث نابودی بسیاری از هندیان می‌گردد، بنابراین "رایو شاه" (پادشاه هند) به پیشنهاد دخترش با ایرانیان صلح می‌کند و خراج گزار ایران می‌گردد و "صول خرامان" و "قهرمان" نیز با هم ازدواج می‌کنند.

پس از مدتی از کشور "شهبال شاه" به "بهرام" خبر می‌رسد که "اکوان دیو" به آنجا حمله کرده و "شهبال" نیز از ایرانیان تقاضای کمک دارد. چهار تن از دلبران ایران از جمله (قهرمان، قیطران، گردنکش و بهرام) به امر "هوشنگ شاه" به کمک "شهبال" می‌روند.

آنها به محض رسیدن به سرزمین "شهبال" با دیوان به کارزار می‌پردازند و در جنگ پیروز می‌گردند. "اکوان دیو" که شکست خورده، "قمر رخ" (مادر بهرام و زن شهبال) را می‌رباید و با خود به کوهی که از دسترس همگان بیرون است می‌برد و به آنجا فرار می‌کند.

"قهرمان" چون کسی را می‌طلبید که او را بدان جایگاه راهنمایی کند به او می‌گویند کسی نمی‌تواند به آنجا برود، مگر سیمرغ که در صحرای هیاهات است. سه پری او را تا مکان زندگی سیمرغ هدایت می‌کنند. قهرمان بچه‌های سیمرغ را از گزند ماری می‌رهاند و سیمرغ نیز به پاس این کار او را به جایگاه "اکوان دیو" راهنمایی می‌کند. خروسان که نگهبانان قلعه هستند آنها را می‌بینند و شروع به سر و صدا می‌کنند. "سرخاو" (سرخ آب) برادر اکوان دیو از حضور "قهرمان" آگاه می‌گردد و به جنگ او می‌رود و کشته می‌شود. از آن طرف سه‌مان، از اندک دیوان وفادار به "قهرمان" به یاری او و سیمرغ می‌آید. "قهرمان" با یاری آن دو موفق می‌شود "اکوان دیو" را بکشد اما یکی از یاران اکوان دیو بنام "عطارد"، "قمر رخ" را ربوده، با خود به قلعه‌ای دیگر می‌برد.

"مهین"، دختر این دیو که دلیری بی‌باک است ولی طینتی پاک دارد "قهرمان" را در نبرد یاری می‌رساند و او را به جایگاه "عطارد" راهنمایی می‌کند.

"قهرمان" پس از تلاش فراوان موفق می‌شود که عطارد را شکست بدهد و طلسمات او را نیز در هم می‌شکند و "قمر رخ" را آزاد می‌گرداند، سر انجام نیز با سر بلندی به ایران برگردد.

قهرمان‌نامه که راوی آن دانای کل می‌باشد (میر صادقی، ۱۳۷۶: ۲۳۷) با طرح داستان در داستان پی-ریزی شده است؛ یعنی ابتدا داستان "طهمورث" و بی‌فرزندی او، سپس داستان "قهرمان" و پرورده شدنش به دست دیوان (شعبان و صنم) و آن‌گاه داستان "هوشنگ" و کشف آتش و بر پا کردن آتشکده و ازدواج با دلشاد دختر "کیوان‌شاه" از نسل "کیان" و سپس داستان "بهرام" و "گلغزار" قرار گرفته است که در پیوند با داستان "شهبال" و "قمر رخ" است و ....

وجود عناصر متعدد اسلامی و سامی در داستان‌های حماسی سروده شده پس از شاهنامه بخصوص در "گرشاسب‌نامه"ی "اسدی طوسی" را می‌توان دید (اسدی طوسی، ۱۳۸۶). نام‌های عربی هم‌چون شعبان، ارزق، قیطران، هیهات، قهار، صنم، قاضی، فتنه، عیار، غضنفر و... نام‌های نیمه عربی، مثل قمر رخ و گلغزار که در این داستان به کار برده شده و نیز جلب رضایت پدر برای ازدواج دختر، الهام شدن [به قیطران] و دعای ملائکه برای بر طرف گشتن اختلاف فرزندان "طهمورث" به درگاه خداوند از این دسته‌اند. البته حضور قاضی در ازدواج، سپاسگزاری از خداوند و یاری کردن او و غلبه‌ی فضای یکتا پرستی را باید بدان‌ها افزود.

در «قهرمان‌نامه»، خبر دادن از آینده از طریق منجمان و رمالان و بیشتر از راه خواب صورت می‌گیرد بدان گونه که خواب «سام» و پیش‌گویی «آخترشناسان» و «جاماسپ» در شاهنامه بوده است. البته در خواب‌های شاهنامه بیشتر سروش (فردوسی، داستان سام، ۱۳۸۷) وقایع آینده را خبر می‌دهد ولی در قهرمان‌نامه خضر و پدران گذشته‌ی شخصیت‌ها این کارکرد را به عهده دارند.

پرورده شدن «قهرمان» به دست دیوان، یادآوری پرورش «زال» به دست سیمرغ است که هر دو پرورنده، فرا واقعی‌اند (پراپ، ۱۳۶۸: ۶۰). مسکن دیوان کوه قاف و مسکن و آشیان سیمرغ، البرز کوه باشد.

بی‌فرزند بودن «طهمورث» و دعا و درخواست او از خداوند و یافتن سه فرزند که یکی از آنها «قهرمان» است یادآور داستان بی‌فرزند «سام» در شاهنامه است. البته در آنجا سیمرغ بی‌مهری و قدرشناسی «سام» را جبران می‌کند ولی در «قهرمان‌نامه» دیوان با خبر یافتن از آینده می‌خواهند دشمنشان (قهرمان) را نابود کنند که «صنم» (زن شعبان) با کارکردی مشابه به زن فرعون در رابطه‌ی با موسی (سوره قصص، آیه ۸) مانع کشته شدن او می‌شود و خود، او را به جای فرزند که از آن بی‌نسیب بود، می‌پروراند.

کشف آتش، بر پا کردن آتشکده \_ به فرمان خداوند \_ و پوشیدن لباس کارهایی اسطوره‌ای‌اند که به «هوشنگ» نسبت داده شده‌اند که از این میان روشن شدن آتش از برخورد با سنگ دیگر \_ که از زیر پای اسب «هوشنگ» بیرون جهیده است، تقلیدی واقع‌گرایانه‌اند از اسطوره‌ی کشف آتش و مبارزه با مار سیاه و ظلماتی است (فردوسی، داستان هوشنگ، ۱۳۸۷).

در «قهرمان‌نامه»، فر قهرمان از دیگر نکته‌هایی است که تنها اشارتی بدان رفته و چندان پرورانده نشده است. اگر کارکردهای شگفت‌انگیز پیوند دهنده‌ی زمین و آسمان را در شاهنامه ببینیم (آبادی باویل، ۱۳۸۷) به این نتیجه می‌رسیم که سراینده‌ی توجه عمیقی به مساله تأیید الهی برای برپایی عدالت اجتماعی نداشته است. البته فضای غیر واقعی زندگی دیوان بر سر کوه قاف و فراسوی هفت دریا نیز این نکته را تقویت می‌کند.

حضور سحر و جادو در «قهرمان‌نامه»، این نکته را به انسان یادآوری می‌کند که در سر آغاز شاهنامه نیز دیوان و آدمیان و پریان با هم سر جنگ و دوستی دارند ولی فردوسی هشیارانه و آگاهانه از آنچه با خرد اندر نمی‌خورده است، بسرعت می‌گذرد برخلاف آن قهرمان‌نامه، همان شاخه‌ی ترک شده‌ی شاهنامه را که پیوند آدمیان، دیوان و پریان است مورد توجه قرار داده است. این نکته بخش‌هایی از «شهریارنامه»، «کوش‌نامه» و «همن‌نامه» را که دارای عناصر سحر و جادو و طلسمات هستند، به‌خاطر می‌آورد و نیز تقسیم جادو به دو بخش خوب (تبدیل کردن به پرنده) و بد (تبدیل کردن به سنگ) در «قهرمان‌نامه» مخالف با اندیشه‌ی اسطوره‌ای حماسی «شاهنامه» است که جادو را بطور کلی نفی می‌کند و آن را تنها به بدان منسوب می‌کنند (سرایی، ۱۳۷۷: ۱۲۲).

گذر از هفت دریا برای دست یافتن آرزق جادو، مشابهی برای خوان‌های هفت‌گانه پهلوانان شاهنامه است با این تفاوت که دریا و آب در سرزمین‌های خشکی مثل ایران کمتر مورد استفاده اندیشه راویان قرار گرفته است و اگر بدبینانه نگاه کنیم یادآور و تقلیدی از آخرین خوان داستان اسفندیار نیز می‌تواند باشد. البته این دو داستان از حیث حماسی و پهلوانی قابل مقایسه با یکدیگر نیستند.



شکل ظاهری ارزق جادو که ازدها سر، شیرینجه، استرسه، شتریا و آدم‌دست است، ضمن داشتن آشنایی زدایی، یادآور صورت ضحاک (ازی ده‌اک) اوستا و شاهنامه و یا کوش گراز در دندان کوش‌نامه می‌باشد.<sup>۱۸</sup> ضمن اینکه زندگی او در میان کوه آتش یادآور این سخن ابلیس است که به حضرت باری تعالی گفت: «خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ خَلَقْتَنِي مِنْ طِينٍ» (سوره اعراف، آیه ۱۲).

شرط "قمرخ" برای ازدواج در واقع همان شرطی است که "بانوگشپ" آن را در عمل به اجرا گذاشته است (بانو گشپ‌نامه، ۱۳۸۲) و همه‌ی خواستگاران و حتی "گیو" را نیز اسیر و دست بسته‌ی خود می‌کند، اما "شهال" در جنگ بر "قمر رخ" پیروز می‌شود و سپس با هم ازدواج می‌کنند.

عشق‌هایی که با یک‌بار دیدن و یک‌بار شنیدن در «قهرمان‌نامه» وجود دارند (مثل عشق "هوشنگ" و شنیدن آوازه‌ی دختر شاه هندوستان) و دل باختن "گلنار" و "بهرام" به یکدیگر با یک‌بار دیدن هم، عشق "زال" و "رودابه" را به یاد می‌آورد که شنیدن اوصاف "زال"، "رودابه" را دل‌باخته‌ی او می‌گرداند نیز به یاد "تهمینه" و "رستم" می‌اندازد که شنیدن آوازه رستم موجب عاشق گشتن "تهمینه" به "رستم" می‌گردد و در اولین برخورد "رستم" نیز دل‌باخته "تهمینه" می‌شود.

وجود فرا واقعیت‌ها و اغراق‌های شگفت‌انگیز که از ویژگی‌های این گونه‌ی ادبی است، در قهرمان‌نامه فراوان است. گرزهای صد، پانصد و هزار و پانصد منی پهلوانان، ازدواج آدمیان با پریان و فرزنددار شدن آنان، جنگ میان دیوان و تقسیم آنها به خوب و بد، آماده کردن ابزارها و وسایل جنگ از طرف پدران و اجداد برای فرزندان و اختلاف، اکوان دیو، پرورده شدن قهرمان به دست دیوان و زندگی در میان آنها و دوستی او با "غضنفر"، شکل عجیب و غریب ارزق جادو و قلعه‌ی در آتش او، از این جمله‌اند. کاربرد نیزنگ در جنگ که شگردی داستانی است هم در قهرمان‌نامه و هم در شاهنامه دیده شود.<sup>۱۹</sup> شبیخون گردن‌کش برای از پا در آوردن لشکر "کیوان-شاه" و شبیخون "منوچهر" به سپاه تور در شاهنامه، نیزنگ‌های رستم در شاهنامه و ... از این گونه‌اند.

تکرار نام پدر یا جدّ برای پسر به وسیله "هوشنگ" که اسم "کیومرث" را برای فرزندش انتخاب می‌کند داشتن لقب در کنار نام (قیطران: بزرزشیر؛ رستم: تهمتن؛ اسفندیار: رویین تن) نیز سابقه دارند، البته تکرار نام بیشتر به دوره‌ی اسلامی (مثل: محمد بن محمد بن محمد غزالی ...) و نام شاهان "قباد" یا "آشک" اول و دوم و سوم و ... مربوط می‌شود. همین نکته برکنگی داستان که در عوالم انتزاعی در جریان است، می‌افزاید.

برخی از عناصری که در دوره باستان و پیش از اسلام مظهر نیکویی هستند در این روایت و دیگر روایات گردی کاملاً دگرگون گشته و مظهر شر و بدی می‌باشند که این خود بیانگر این مدعاست که قهرمان‌نامه روایتی حماسی به جامانده از دوره پیش از اسلام نیست و باید آن را در محدوده داستان‌های عامیانه ساخته شده در دوره بعد از اسلام قرار داد.

به عنوان نمونه در دو جای قهرمان‌نامه از خروس به عنوان خدمتگذار و گمارده دیوان یاد شده است نخست در داستان "گردنکش" زمانی که گردنکش برای نجات "بهرام" پسر "شهال‌شاه" به کوه آتش می‌رود و دیگر در داستان جنگ قهرمان با "اکوان دیو".

همان‌گونه که استاد "آبراهیم پورداود" بیان داشته‌اند این پرنده که در اوستا «پرو درش» نام دارد گمارده و یک سروش می‌باشد که دیو و تاریکی را از خانه دور می‌کند و مردمان را از "بوشیاستا" (دیو خواب‌گران

وسنگین) بر حذر می‌دارد و آن‌گاه که بانگ برآورد پتیارگی را از آفریدگان هرمزد دور می‌دارد (پورداود، ۱۳۸۶: ۳۱۵). از این پرنده در اندیشه‌های اسلامی که به گمان استاد پورداود بی‌تاثیر از اندیشه‌های ایران باستان نبوده، به نیکی یاد شده و در حیا‌الحیوان «دُمیری» (همان: ۳۱۷) و در «تفسیر المیزان» که «علامه طباطبائی» با واسطه‌هایی از امام صادق علیه‌السلام نقل فرموده‌اند، آورده شده که: پیامبر به هنگام معراج در آسمان هفتم خروسی را دید که فرشته‌ای از فرشتگان پروردگار بوده و هر گاه که این پرنده به تسبیح پروردگار بانگ بر می‌داشت خروسان زمین همگی شروع به تسبیح می‌نموده‌اند و هر گاه او خاموش گشته آن‌ها نیز خاموش می‌گشته‌اند (طباطبائی، ۱۳۶۳، ج ۱۳: ۲۰). این نمونه بیانگر این مدعاست که مردمان قبل و بعد از اسلام، خروس را پرنده ای آسمانی می‌دانسته‌اند و او را گمارده خداوند می‌پنداشته‌اند اما در این روایت کردی با تاثیر از اندیشه‌های عامیانه خروس را گمارده دیو به حساب می‌آوردند و این اندیشه نه برگرفته از اندیشه‌های ایران قبل از اسلام و نه بعد از اسلام می‌باشد بلکه روایتی تازه و نو ساخته می‌باشد.

**آتش:** در نزد ایرانیان باستان مقدس و مورد ستایش بوده است. در آیین ایران باستان هرکس به آتش بی‌احترامی می‌کرد، گرفتار غضب و خشم الهی می‌شد، چنان‌که فرشته‌ی نگهبان آتش، «امشاسبند بهشت»، «گرشاسب» پهلوان را به سبب بی‌احترامی به آتش، از وارد شدن در بهشت باز داشت و سرانجام پس از پایمردی «زرتشت» روان او به بهشت راه یافت (عقیقی، ۱۳۸۳: ۴۰۵).

در قهرمان‌نامه، تصادفی جلوه دادن افروخته شدن آتش در هنگام شکار «هوشنگ»\_ با سنگی که از زیر پای اسب او در رفت\_ و جای گیر شدن ارزق جادو میان کوه آتش و نماز نبردن «قیطران» به آتش آن هنگام که به وسیله‌ی هندیان دستگیر می‌شود، می‌تواند برگرفته از اندیشه‌های سامی و با عامیانه‌ی مخالف آتش ستایی باشد.

البته بر پا کردن آتشکده برای آتش به دستور هوشنگ، نیم‌نگاهی به اسطوره‌ها دارد. آخرین نکته‌ای که باید بدان توجه کرد این است که بنیاد جنگ‌های قهرمان‌نامه بر حمایت از زن و فرزند و با دست آوردن و باز پس‌گیری آنها پایه‌ریزی شده است و از این نظر تفاوت فاحشی میان قهرمان‌نامه با شاهنامه که دین و کین بنیاد اصلی داستان‌های آن را تشکیل می‌دهد، وجود دارد (سرامی، ۱۳۷۷: ۹۰).

### **نتیجه:**

داستان «قهرمان‌نامه» را نه در محدوده‌ی داستان‌های حماسی بلکه باید در محدوده‌ی داستان‌های پریان قرار داد که با عناصر متعددی از عامیانه‌گی آراسته شده است و آرایه‌هایی از کارکردهای اسطوره و حماسی و شگردهای داستانی به آن افزوده شده است تا بتواند جایگاه قابل توجه در میان مردمانی بیابد که به حماسه‌ها و داستان‌های دلاوری پیشینیان علاقه‌ی ویژه و خاصی داشته‌اند. از دیگر سو عناصر عامیانه داستان‌های پریان که خبر از آرزوهای برآورده نشده‌ی آنان می‌دهد به فراوانی در این اثر یافت می‌شود بی‌آن‌که ره به بنیادی اسطوره‌ای و دینی قوم ایران بیرد.

### پی نوشت

۱. برای پی بردن به تعدد ایلات فقط در منطقه کرمانشاه ر.ک به جغرافیای تاریخی و تاریخ مفصل کرمانشاه سلطانی، محمد علی، نشر سها، تهران، ۱۳۷۴
۲. این اثر تصحیح نگردیده و در حال حاضر با شماره ن ۱-۷ ک ۸-۴۴۹۲/ص در کتابخانه مرکزی دانشگاه رازی موجود می باشد.

### منابع:

- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵) **روزگاران ایران**، تهران، نشر سخن .
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۷) **شاهنامه**، به تصحیح جلال خالقی مطلق، نشر مرکز، دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- صفی زاده، صدیق (۱۳۸۰) **دایره معارف کردی**، نشر پلیکان.
- کندوله‌ای، الماس خان (۱۳۸۴) **رستم و زنون**، به تصحیح مجید یزدان پناه، نشر چشمه هنر و دانش.
- میر صادقی، جمال (۱۳۷۶) **عناصر داستان**، تهران، نشر سخن.
- اسدی طوسی (۱۳۸۶) **گرشاسب‌نامه**، به تصحیح حبیب یغمایی، تهران، نشر دنیای کتاب.
- پراپ، ولادیمیر (۱۳۶۸) **ریخت‌شناسی قصه‌های پریان**، فریدون بدره‌ای (مترجم)، انتشارات توس.
- **قرآن کریم**
- آبادی با ویل، محمد (۱۳۸۷) **آیین‌ها در شاهنامه**، تهران، نشر ستوده.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۷۷) **از رنگ گل تا رنج خار**، تهران، انتشارات علمی فرهنگی .
- کراچی، روح انگیز (۱۳۸۲) **بانو گشاسب‌نامه**، نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- پور داود، ابراهیم (۱۳۸۶) **فرهنگ ایران باستان**، انتشارات اساطیر.
- طباطبائی، محمدحسین (۱۳۶۳) **تفسیر المیزان**، نشر بنیاد علمی فرهنگی علامه.
- عقیفی، رحیم (۱۳۸۳) **اساطیر و فرهنگ ایران باستان در نوشته‌های پهلوی**، انتشارات توس.

## گردان شبانکاره

دکتر جمشید صداقت کیش \*

### چکیده:

غیر از گردان پارس، گروهی کرد دیگری در فارس زندگی می‌کردند که با نام‌های: «شبانکاره، شوانکاره، شینکاره، شبانکارگان و شبانکاریان» نامیده می‌شده‌اند، که از اردشیر بابکان - که کُرد بوده - بوده‌اند. کهن‌ترین و تنها اثری که طایفه‌های گردان شبانکاره را شرح می‌دهد «فارسنامه»ی ابن بلخی است که بین سالهای ۵۰۰ تا ۵۱۰ مق نوشته شده است، که آنها را در پنج گروه زیر شرح داده است: ۱. اسماعیلیان ۲. رامانیان ۳. کرزومیان ۴. مسعودیان ۵. شکانیان. درباره دین گردان فارس می‌توان دو نظریه ارائه نمود: ۱. امامیه و هفت امامی ۲. اهل تسنن. درباره زبان آنان نیز به نظر می‌رسد زبانی جز زبان فارسی نداشته‌اند، اما زبان فارسی را خوب می‌دانسته‌اند. در این نوشته کوشیده شده درباره ایالت شبانکاره، بازماندگان آنان، آثار باستانی بجای مانده، شناخت بیشتری از آنان ارائه نماییم.

واژه‌های کلیدی: گردان فارس، شبانکاره، نسب

**نام:** غیر از گردان پارس که در کتابی مستقل درباره آنها شرح داده‌ام، گروهی کُرد دیگر در فارس زندگی می‌کرده‌اند که با نام‌های شبانکاره، شوانکاره، شبنکاره و شبانکاریان نامیده می‌شده‌اند.

**نسب:** براساس منابع موجود، گردان شبانکاره از اعقاب اردشیر بابکان که کرده بوده، بوده‌اند. (شبانکاره‌ای، ۱۵۱: ۱۳۶۳).

از سوی دیگر ذکر شده که اسلاف آنها در پیش از اسلام از اسپهبدان فارس و هم چنین ستوریان بوده‌اند و در (صحرای رون) (دشت روم در سرحد چهار دانگه شهرستان اقلید که امروزه نامی از آن باقی نمانده) اقامت داشته‌اند. (فضل‌اله شیرزادی، ۱۸۶: ۱۳۴۶).

**طوایف شبانکاره:** کهن‌ترین و تنها اثری که طایفه‌های گردان شبانکاره را شرح می‌دهد فارسنامه ابن بلخی است که بین سال‌های ۵۰۰ تا ۵۱۰ م. نوشته است، آنها را در پنج گروه زیر شرح داده است:

۱. اسماعیلیان "نسب ایشان بطنی (باطنی) می‌رود." اینان در اصفهان می‌زیستند و در صد اسلام، زمانی که لشکر عرب، فارس را تسخیر کرد، این قوم مانند سایر پارسیان قهر کردند و آواره شدند و به شبانی و گوسفندداری پرداختند و مکان آنان (ضاد شوربانان) (که امروزه محلی ناشناخته است) و "دشت آورد" (احتمالاً «دشت آورد» که در سده چهارم هجری قمری نام سرحد چهاردانگه شهرستان اقلید از استان فارس بوده است) بود.

اینان با دامداری قوی شدند و در زمان سلطان مسعود غزنوی که تاش فراش را در اصفهان والی نمود، اسماعیلیان در این زمان به مردم دست درازی و راه‌ها را ناامن می‌کردند. تاش فراش به اسماعیلیان حمله کرد و آنها را غارت نمود و گروهی از آنان را بکشت. اینان ناگزیر شدند راه فرار را در پیش گیرند و به فاروق و کمه (امروزه کمین) در فارس بروند و مستقر شوند.

از سوی دیگر، پادشاهان پارس از دیلمیان بودند و اجازه ندادند که در این منطقه بمانند و کوه به کوه می‌گشتند تا زمان با کالیجار به دارابگرد رفتند و با سقوط دیلمیان کسی نتوانست بر آنان مسلط شود و روز به روز قدرت آنان زیاد شد.

در آن هنگام، اصل آنها دو برادر بودند: یکی محمد بن یحیی پدر سلک و پدر بزرگ محسویه بود، دیگری نمرود (نمرد) بن یحیی مها و پدر بزرگ ابراهیم بود.

"محمد بن یحیی"، برادر بزرگتر بود و دارابگرد را در اختیار داشت و پنج نوبت در شبانروز ساز و دهل برای پادشاهی خود می‌نواخت که اتابک چاولی آن را متوقف کرد، چون محمد بن یحیی درگذشت، از وی دو پسر برجای مانده بود: بیان و سلک، بیان چون بزرگتر بود بر جای پدرنشست و عموی وی نمرود (نمرد) که جد "ابراهیم بن صما" بود، بیان را بکشت و دارابگرد را در دست گرفت و فضلوپه رفت و از وی کمک خواست تا قصاص خون برادر نماید. فضلوپه شهرهای را که در زمان ابن بلخی، محسویه داشته به سلک می‌دهد که عبارتند از: ایگ (الاج دو شهرستان کنونی استهبان از استان فارس)، شهر

استهبان، شهر دراکان (این شهر از بین رفته است. در منطقه کنونی فسا، بعد از شهر فستجان به سوی شهر داراب بوده است.) و قسمت‌هایی از دارابگرد و چند ناحیه دیگر.

سلک پایگاه خود رامحکم کرد و میان او و بازماندگان نمرود (نمرود) تا زمان ابن بلخی هم‌چنان دشمنی باقی بوده است. (ابن بلخی، ۱۳۷۴: ۲۸۹-۲۹۰)

۲. رامنایان - اینان قبیله فضلویه بودند و رئیس آنان علی بن حسن بن ایوب، پدر فضلویه بود. تمام افراد این قوم دامداری می‌کردند.

فویه به خدمت صاحب عادل (ابومنصور بهرام شیرازی وزیر ابومنصور فولادستون، والی فارس) رفت. وی وزیری قوی و متمکن و صاحب رای بود و دارای سپهسالاری بود به نام "جایی" که صاحب عادل با جایی رای موافق داشت اما فضلویه را با او به عداوت برانگیخت. در این حال دیلمیان صاحب عادل را بکشت و فضلویه خروج کرد و جایی و ابومنصور را دستگیر کرد و به قلعه پهن‌دز (قلعه بندر کنونی بر فراز کوهی به همین نام در ۳۰۰ متری جنوب آرامگاه سعدی در شهر شیراز) زندانی کرد.

از سوی دیگر مادر ابومنصور زنی مطربه به نام فراسو بود و جای مشخصی نداشت و سبب سقوط دیلمیان این زن بود. فضلویه او را دستگیر کرد و در حمام گرم، بدون آب، او را زندانی کرد تا در آنجا بمیرد.

فضلویه با کشتن ابومنصور در قلعه پهن‌دز فارس را گرفت و گردان شبانکاره را منزلت داد و اقطاع به آنان بخشید و قلعه‌های چندی به آنان واگذار کرد.

پس از آن ملک قاوورد به فارس آمد و میان وی و فضلویه جنگ در گرفت و در نتیجه فارس خراب شد سپس فضلویه به نزد آلب ارسلان رفت و آلب ارسلان به فارس آمد و فارس را به فضلویه داد اما فضلویه عصیان کرد و در دژ خرد (امروز به نام قلعه تبر در ۳۰ کیلومتری شرق جهرم در استان فارس مستقر شد).

نظام الملک، کوه دزخروشه را محاصره کرد و به گاهی که فلوه از کوه پایین آمد، او را دستگیر کرد و به قلعه استخر (در کوه استخر در شهرستان کنونی مرو دشت در استان فارس) زندانی کرد اما فضلویه قلعه استخر را تسخیر کرد و به محض اینکه این خبر پخش شد، او را گرفتند، هلاک کردند، پوستش را کردند و پر از کاه کردند (ابن بلخی ۳۹۱-۳۹۲: ۱۳۷۴).

ابن بلخی می‌نویسد اکنون قومی از آنها باقی مانده که رئیس آنان ابراهیم بن رزمان و "مهمت" است که پسر بن ابونصر بن هلاک شیبان می‌باشد. (همان ۳۹۲)

استخری در بین سالهای ۳۱۸ و ۳۲۱ م.ق، از طایفه‌های کردهای پارس ذکر می‌کند. (استخری، ۱۳۷۳: ۱۰۰) احتمال قریب به یقین همین رامنایان شبانکارگان می‌باشند.

۳. کرزویان - ابوسعید از این قوم بود و اینام شغل دامداری داشتند و رئیس ایشان محمد بن صما، پدر ابوسعید بود. فضلویه او را مانند سایر شبانکارگان منزلت داد و سپاهی شد و بعد از آن ابوسعید به خدمت

## تاریخ ادبیات

عمیدالدوله به فارس رفت و عمیدالدوله او را به لجاجت دیگران منزلت داد و چون ضعف قدرت در حکومت دست داد، قد برافراشت و کازرون و اطراف آن را تسخیر کرد تا اینکه اتابک چادلی او را برداشت.

ابن بلخی می‌افزاید از کرزویان شخص معروفی غیر از فضلویه بن ابوسعید باقی نمانده است. (ابن بلخی، همان: ۳۹۳).

۴. مسعودیان - قومی مجهول و بی اصل بوده‌اند و فضلویه آنها را منزلت داد و قلعه سهاره (امروز قلعه ساره گفته می‌شود و بین شهر فیروزآباد و بلوک خواجه از شهرستان فیروز آباد می‌باشد) را بر آنان داد و رکن‌الدین خمارتگین، اقطاع کمی به آنان داد.

مجدالدوله، پادشاه ری، دویسر خود را در اوایل پادشاهی‌اش به فیروز آباد، به همان محلی که اقطاع مسعودیان بود، فرستاده بود و امیرویه، رئیس مسعودیان، این دو را کشت و فیروزآباد را تسخیر کرد.

پس از مجدالدوله، پیش تر منطقه و کوه شاپورخوره را به دست گرفت و قوی شد.

ابوسعید به کازرون تاخت و با شبیخون زدن به لشکر امیرویه او را کشت.

امیرویه پسری داشت به نام "وشتاسف" که به سوی حسویه رفت و حسویه، فیروزآباد را بدو بخشید و چون اتابک چادلی به فارس آمد، همگان از جمله وشتاسف را قلع و قمع کرد.

ابن بلخی می‌نویسد از معروفان این قوم سیاه میل مانده است و دو پسر از ابوالهیج (همان: ۳۹۲ - ۳۹۳).

۵- شکانیان - قومی شبانکاره کوه نشین هستند و مردمی مفسد و راهزن می‌باشند و در کوهستان گرمسیر به سر می‌برند و اکنون (یعنی زمان ابن بلخی) ضعیف است و چون اتابک چادلی سران آنها را کشته است. (همان: ۲۹۳).

دین - گرچه در لابه‌لای متون تاریخی بحثی نشده است اما دو نظریه می‌توان ارایه کرد: یک از نظریه روسها که می‌گویند از امامیه و هفت امامی بوده‌اند و دیگری آنکه قاضی عضالدین ایجی، ممدوح حافظ، که در دربار شبانکاران بسیار عزیز و گرامی بوده، اهل تسنن باتمیالات شدید ضد شیعی بوده است و در شهر دارالامان، پایتخت شبانکارگان زندگی می‌کرده و مورد احترام همه بوده است و همچنین ملک مظفرالدین (دوره پادشاهی احتمالاً ۶۲۴ - ۶۵۸ ه.ق) در علم فقه و تفسیر بسیار مسلط بوده است.

از سوی دیگر ملک ناصرالدین محمود (دوره پادشاهی ۶۸۹ - ۶۹۲ ه.ق) از احمد بن عمادالدین عبدالغفار، امام بزرگ شافعی، به عنوان قاضی ولایت شبانکاره و مشاور استفاده می‌نماید.

باین نمونه‌ها به نظر می‌رسد که شبانکارگان پیرو مذهب تسنن و شافعی بوده‌اند.

زبان - به نظر می‌رسد که شبانکارگان زبانی غیر از فارسی داشته‌اند اما نوع آن مشخص نیست. آیا زبان پهلوی ساسانی بوده‌است؟ آیا آنان به زبان کُردی صحبت می‌کرده‌اند؟ کسی نمی‌داند زیرا ابداً در این مورد در کتاب‌ها مطلبی نیامده است.

یکی از مورخان شبانکاره‌ای که وقتی که اتابک ابوبکر از سوی پدر رانده می‌شود و به نزد ملک قطب-الدین مبارز (مدت پادشاهی ۶۲۴-۶۵۴ ه.ق) می‌آید این پادشاه به نزد او مترجم می‌فرستد تا خواسته اش را ترجمه کند و او این چنین می‌کند. (صاحب دفتر دلگشا، مورخ، ۷۱۰ ه.ق: ۷۸) درحالی که اتابک ابوبکر فارسی صحبت می‌کردند.

مورخ دیگر شبانکاره‌ای، محمد بن علی بن محمد شبانکاره‌ای که کتاب خود را در سال ۷۳۰ ه.ق نوشته، درجایی که نام کوهی را می‌خواهد معرفی کند می‌نویسد:

"به زبان شبانکاره‌ای کوه" بار سمس " (۱۳۶۳: ۱۵۲) هم او درجایی دیگر می‌نویسد: "به زبان شبانکاره‌ای عقبه گل زرد." (همان)

با این دو نمونه نمی‌توان گمان برد که زبان آنها چه بوده است.

از سوی دیگر تصویر چهار سکه ضرب پادشاهان شبانکاره که در اختیار من می‌باشد، آنها را باذره بین بررسی کردم: در قسمتی از یکی از آنها: "بسم الله الرحمن الرحيم" ضرب شده و در دیگری دو کلمه با حروف فارسی است که غیر قابل خواندن می‌باشند. نوشتار دو سکه دیگر قابل تشخیص نیست.

هم چنین کتیبه‌های مسجد سنگیاز ۶۳۳ ه.ق، کتیبه چهل برگه از ۶۴۹ ه.ق و کتیبه مسجد سنگی داراب از سال ۶۵۲ ه.ق همه عزیزی است. شاید عربی نوشتن جنبه رسمی آن نیز اهمیت بیشتری داشته است گرچه درمتون فارسی هم نوشتن سال تاریخ به عربی متداول بوده است. (شرح این کتیبه‌ها در این مقاله آمده است).

اما نکته جالب آن است که هرچه شبانکاره‌ای در استان کرمانشاه و نیز در سلیمانیه عراق زندگی می‌کنند، کُردی صحبت می‌کنند، آیا زبان شبانکارگان فارس کُردی بوده است؟

افزون بر زبان شبانکارگان، زبان فارسی حداقل در بین پادشاهان آنها متداول بوده است. مثلاً ملک مظفرالدین محمد (دوره پادشاهی نامشخص - وی پس از ملک قطب الدین مبارز پادشاه می‌شود) درشعر و شاعری در زبان فارسی دستی قوی داشته است.

این پادشاه رباعی زیاد داشته است که فقط هفت رباعی و یک غزل او در کتابهای موجود آمده است و با کمال الدین اسماعیل هم مرأوده شعری داشته و رباعی برای او می‌نویسد و کمال الدین اسماعیل بارباعی پاسخ وی را داده است. دو رباعی وی را در اینجا می‌آوریم

گر از پی ذلت هوی خواهی شد	از من خبرت که بینوا خواهی شد
بنگر ز کجایی به چه کار آمده‌ای	می بین که چه می‌کنی کجا خواهی شد

xxxxx

موران خط تو خط به خون آوردند      برما نگر که جمله چون آوردند

وز بهر نظاره جمالت صنما      هریک ز دری سری بیرون آوردند

هم چنین نظام الدین حسن (دوره پادشاهی ۶۶۱ - ۶۶۳ ه.ق) شاهنامه فردوسی بزرگوار را می‌خوانده است.



شبانکارهای نیز آورده است که سلطان ابوسعید (دوره پادشاهی ۷۱۳ - ۷۳۶ ق) قطعه ای در وصف خود سروده بود که وقتی این شعر به ولایت شبانکاره می رسد، دست به دست می گشته است. (همان: ۲۸۶-۲۸۷) با این مطلب کاملاً مشخص است که افراد باسواد شبانکاره زبان فارسی را خوب می دانستند. پادشاهان شبانکاره که آنها را ملوک شبانکاره و امرای ایگ نامیده اند با به دست گرفتن قدرت توسط یکی از روپای شبانکاره به نام فضل بن علی بن حسن بن ایوب مشهور به خسویه (fazlu ye hassanooye) گرفت (فضل الله شیرازی: ۱۳۴۶: ۳۵۱) و از سال ۶۴۸ ق ال بویه را از بین برد و فارس را و بنیان پادشاهی ملوک شبانکاره را گذاشت.

از سوی دیگر معشوش ترین دوره تاریخ ایران، تاریخ محلی پادشاهان شبانکاره می باشد و با وصف اینکه دوفتر از منشیان پادشاهان شبانکاره تاریخ آنها را نوشته اند اما ارقام تاریخ سال را اعتماد نشاید و این موضوع کاملاً از فهرستی که از پادشاهان شبانکاره به دست می دهیم مشخص است.

در تاریخهای دوره معاصر، شادروان عباس اقبال تعداد پادشاهان آنان را ۱۵، دکر حسینقلی ستوده ۲۰ و پژوهش های من تهداد آنها را ۲۲ نفر نشان می دهد. برخی از این پادشاهان مستقل و پاره های خراج گذار بوده اند.

یکی دو سه نفر از آنان آثار بسیاری از خود به جای گذاشته اند ملک مظفرالدین محمد هرمز شبانکاره را تا خلیج فارس و ولایت هرمز گسترش داد.

در سال ۶۵۸ ق. هلاکو خان که از ظلم و جور شبانکارگان با خبر شده بود لشکری برای تسخیر قلعه ایگ (شهر دارالومان) فرستاد و محاصره و جنگ ادامه داشت تا در این جنگ ملک مظفرالدین محمد کشته شد و از آن پس شبانکاره جزو قلمرو ایلخانان شد و اینان در منطقه اجدادی خود تا سال ۷۵۶ ق حکومت کردند و آخرین پادشاه آنها ملک اردشیر بود که در این سال به دست آل مظفر شکست خورد و ملوک شبانکاره با سقوط وی برفتاد.

اسامی پادشاهان شبانکاره عبارتند از:

۱. علی - ۴۲۱ ق

۲. امیر سلیمان

۳. محمد بن یحیی

۴. ملک نظام الدین حسن - ۴۵۹

۵. امیر حسن خسرو

۶. امیر اسماعیل

۷. ملک سیف الدین هزارسب

۸. ملک نظام الدین حسن دوم - ۵۹۴ تا ۶۲۴

۹. ملک قطب الدین مبارز - ۶۲۴ تا ۶۵۴

۱۰. ملک مظفرالدین محمد

۱۱. ملک قطب الدین مبارز - ۶۵۸ تا ۶۵۹

۱۲. نضا الدین حسن - ۶۶۱ تا ۶۶۳

۱۳. نصرت الدین ابراهیم - ۶۶۲ تا ۶۶۴

۱۴. جلال الدین طبیب شاه - ۶۶۴ تا ۶۷۷

۱۵. ملک مظفرالدین - ۶۷۷ تا ۶۸۰

۱۶. ملک بهاءالدین - ۶۸۰ تا ۷۱۲

۱۷. ملک ناصرالدین محمود - ۶۸۹ تا ۶۹۲

۱۸. ملک غیاث الدین محمد - ۶۹۲ تا ۷۰۹

۱۹. ملک نظام الدین حسن - ۷۰۹ تا ۷۱۵

۲۰. ملک نصرت الدین ابراهیم - ۷۱۵ تا ۷۳۹

۲۱. ملک تاج الدین جمشید - ۷۱۹ تا ۷۳۸

۲۲. ملک اردشیر - ۷۴۲ تا ۷۵۶

**ایالت شبانکاره** - قلمرو پادشاهان شبانکاره که در کتاب‌ها ایالت و ولایت نامیده شده شامل شهرستان -

های امروزی استهبان، داراب، فسا، نی ریزوگاه کرمان می‌باشد.

پادشاهان شبانکاره شهرهای ایگ (ایج و دارالامان) در دامنه کوه قهرتی، رزکان در ریشه همان کوه، گشناباد

در شمال شرقی فسا می‌سازد که فقط ویرانه‌های شهر ایگ باقی مانده است.

**بازماندگان شبانکاره** - پس از سقوط پادشاهان شبانکاره در لابلائی متون تاریخی تا اواسط سده‌ی نهم

هجری قمری نامی از لشکر شبانکاره و مانند آن دیده می‌شود و دیگر اثری از آنان نیست.

در حال حاضر روستاهایی با یک شهر در ایران به نام شبانکاره می‌باشد:

۱. روستای شبانکاره جزو شهر مهنید از شهرستان فیروز آباد در استان فارس. به نظر می‌رسد که پس از آواره

شدن ۹۰ هزار نفر از شبانکارگان به منطقه مهنید می‌روند.

در حال حاضر اهالی این روستا با زبان فارسی حرف می‌زنند و از لحاظ انسان شناسی جسمانی گونه نژاد

کردی ندارند.

۲. روستای شبانکاره از بخش کوهک شهرستان جهرم از استان فارس - من هنوز موفق به پژوهش در این

روستا نشده‌ام.

۳. شبانکاره از استان بوشهر - چون در آنجا گردان پارس زندگی می‌کرده‌اند تردیدی نداریم که گروهی از

شبانکارگان بدانجا رفته‌اند.

۴. در شهر شیراز عده‌ای با نام خانوادگی شبانکاره می‌باشند

شیک تیره ترک زبان ایل قشقایی در فارس به نام شبانکاره است.

۵. در شهرستان توس از خراسان رضوی روستای شبانکاره وجود دارد.

۶. روستای شبانکاره از شهرستان روانسر از استان کرمانشاه صد در صد از لحاظ زبان و نژاد کرد هستند.

۷. روستای شبانکاره از شهرستان جواهرود از لحاظ زبان و نژاد کرد هستند.

۹. در سلیمانیه عراق شبانکارگان زیاد هستند.

۱۰. در ترکیه عثمانی در زمان سلطان محمد فاتح در سده نهم روستایی به نام شبانکاره وجود داشته است.

۱۱. در شهر سمیرم از استان اصفهان از گردان شاخه‌ای به نام رامانی که یکی از طایفه های شبانکارگان بوده، زندگی می کنند

### آثار باستانی بازمانده از شبانکار گاه

سه قلعه، شهر گشناباد و شهر زرکان از آثار آنان از بین رفته است. آثار باقی مانده عبارتند از:

قلعه دارالامان با شهر ایگ (ایج) - که توسط نظام الدین حسن در سال ۴۷۷ هـ ق ساخته می شود آن هم در کوه قلاتی - به فاصله یک کیلومتری جاده استهبان به روستای کنونی ایج .

نتیجه پژوهش ها و مطالعات سه ساله نویسنده این مقاله از سال ۱۳۸۰ تا ۱۳۸۳ از آثار شهر ایگ (دارالامان) به شرح زیر می باشد:

۱. چهار تاقی - روی مظهر چشمه بدره، در ارتفاع ۱۶۱۰ متری سطح دریا، چهار تاقی به نام ساختمان میراب (مهراب) وجود دارد که مصالح آن از سنگ لاشه و ملات گچ می باشد

ارتفاع این چهار تاقی بدون گنبد ۲۶۵ سانتی متر با گنبد ۶۲۳ سانتیمتر است.

اندازه ضلع شمالی و جنوبی آن از بیرون ۷۰۹ سانتیمتر و اندازه ضلع شرقی و غربی آن ۵۱۹ سانتیمتر است که این اختلاف ناهمگون بودن اطراف ساختمان به سبب دستریز، کوه و شیب آن قسمت می باشد

حوضی در داخل چهار تاقی در سنگ کنده شده که آب چشمه از شمال شرقی وارد حوض می شود و از جنوب شرقی آن خارج می شود

کف چهار تاقی با پنج پله و ۱۲۹ سانتیمتر ارتفاع پله ها به درگاه آن می رسد به عبارت دیگر کف چهار تاقی ۱۲۹ سانتیمتر از درگاه آن پایین تر است.

گوشه های داخلی ساختمان شمشه کشی شده و تزئینات گچی کمی دارد مه ساده است.

گرچه نظریاتی درباره این چهار تاقی ابراز شده که از دوره ساسانی یا دوره اسلامی است اما محرز است که اساس و بنیان از دوره ساسانی است و وجود این ساختمان در پیوند مسجد سنگی است.

۲. مسجد سنگی - در سمت جنوب شرقی چهار تاقی و چسبیده به آن، بنای قوسی شکلی در دل کوه کنده اند که مشابه تاق بستان در استان کرمانشاه می باشد.

اندازه کف این تاق ۲۳۱ در ۴۰۵ سانتیمتر و ارتفاع داخلی آن ۴۸۴ سانتیمتر می باشد و از پایین با شش پله به ارتفاع ۱۵۰ سانتیمتر به آن می رسند. در دیوار روبرویی محرابی در سال ۶۳۳ هـ ق. کنده شده و کتیبه ای این چنین دارد:

{بسی الامیر الحاجب {چند کلمه در اثر فرسودگی و تخریب ناخوانا می باشد. {سفه ثلث {یک کلمه ناخوانا- احتمالا ثلثین {ستمائه}

بنابراین از این زمان است که به مسجد سنگی مشهور می شود.

فرصت شیرازی این تاق را مسجد ذکر میکند . استین آنرا از پیش از اسلام میدانند. بیر {bier} آنرا سبک اشکانی اما از دوره ایل خانی می داند(بیر:۱۲۷)

## نخستین همایش بین‌المللی ادبیات کردی

محمد تقی مصطفوی مطلب فرصت شیرازی را نقل می‌کند و آن را نیایشگاه می‌داند. تردیدی نیست که اگر این اثر در دوره اسلامی ساخته می‌شد، از همان لحظه آغاز برای محراب می‌ساختند. از سوی دیگر ابتدا محرابی در کنار پلکان ورودی آن در سنگ کوه کنده‌اند و سپس در تاق. این اثر به دلیل مجاورت آب چشمه و سکه و سفال‌های دوره ساسانی که در این شهر به حد زیاد وجود دارد بایستی از دوره‌ای از پیش شبانکاره به ویژه ساسانی باشد.

۳. جنول آب - آب چشمه بدره در جوی جریان می‌یابد و چند متر پایین‌تر از چهار تاقی، چشمه‌ی دیگری وجود دارد که به جوی آب چشمه بدره وصل می‌شود و از میان تنگ به سوی دشت سرازیر می‌شود. برای این جوی آب، در چند جا کوه را کنده‌اند و برای هم سطح کردن ناهمواری‌ها، سنگ چین کرده‌اند. گرچه در بعد از انقلاب این جدول را سیمانی کرده‌اند اما هنوز قسمت‌های از جنول قدیمی دست نخورده باقی مانده است.

۴. تعداد هفت آسیاب آبی با تنوره و اتاقک آن در مسیر جنول آب بر بدره - با توجه به این که شبانکاره‌ای تصریح کرده است ملک مظفرالدین محمد بن مبارز حدود سال ۶۵۸ ق. «دو آسیاب همه از سنگ یکپاره» در این محدوده ساخته است بایستی دو آسیاب نزدیک چهار تاقی باشد که احتمالاً از دوره ساسانی پایه‌گذاری شده است.

هسته اصلی شهر ایگ یا دارالامان شامل:

الف - چهار دیوار بلند مخروطی - دو دیوار در تنگ بدره در شمال چهار تاقی، در ارتفاع ۲۱۲۱ متری از سطح دریا برای جلوگیری از حملات شمالی شهر. یک دیوار بر فراز کوه قلاتی و یک دیوار در دامنه کوه قلاتی. دیوارها از سنگ لاشه و گل درست شده و آهک به آن مالیده‌اند. دیوارها به ویژه در محل‌هایی که مسیر آب باران و سیلاب بوده تخریب شده است.

ب - خانه‌های مسکونی - بیشتر در شهر خانه‌های مسکونی از سنگ و گل در زیر دیوار دامنه کوه بوده است که همه تخریب شده است.

پ - ساختمانی به به نظر می‌رسد دروازه‌ای برای نگهبانی بوده است.

ت - دو دروازه در دور دیوار شهر قابل تشخیص است.

ث - دو ایوان دست ساز

ج - قلعه‌ای مخروطی بر فراز کوه که حالت سنگر تدافعی داشته است.

چ - تهداد چهل برکه کنده شده در کوه و انتقال آب چشمه بدره از ارتفاع ۱۶۱۰ متری به ارتفاع ۱۸۹۶ متری از طریق جنول ساروجی - ایجاد آبار، کندن کوه و تونل (یک به طول ۷ متر و دیگری ۵ متر) به چهل برکه رسانده‌اند و پس از پر شدن آنها، شاخه‌های داشته به آب را به خانه‌های مسکونی می‌رسانده است.

این برکه‌ها در شیب تند کوه ساخته شده‌اند. اندازه بزرگترین برکه‌ها ۳۰ در ۶۹۰ سانتیمتر و ضخامت دیوارهای آن ۱۲۰ سانتیمتر است. حداکثر ژرفایی آنها ۵/۴ متر است و اکثر برکه‌ها دارای پلکان می‌باشند که احتمالاً برای لایه رویی و شستن آنها تعبیه شده است.

مصالح ساختمانی برکه‌ها سنگ لاشه، کرباس و قیر می‌باشد و از بیرون با گچ پوشانده‌اند. اکثر برکه‌ها در پوش سنگی در طول ۱۵۰ تا ۲۰۰ و پهنای ۵۰ تا ۹۰ سانتی متر دارند.

## تاریخ ادبیات

همه‌ی چهل برکه در یک نقطه، یک مجموعه را تشکیل می‌دهند و همه از گل و لای چند سده پر شده‌اند.

ح - سنگ نبشته - در بالای چهل برکه در کوه چنین کنده شده است:

«حسن علی محمد سبحان تسع اربع سمانیه» که تاریخ سال ۶۴۹ ق را دارد و یک نفر اظهار نظر کرده که تاریخ ساخت برکه‌ها می‌باشد که بعد می‌نماید چه حتما نام پادشاه بایستی در این کتیبه ذکر می‌شد.

خ - هفت برکه - بر فراز کوه قلاتی هفت برکه وجود دارد مه جدول آب ندارد و تردیدی نیست که از آب باران پر می‌شده است.

د - جایگاه ساروج کوبی - چند جایگاه مانند هاون در دل سمگ کنده شده است.

ذ - در دامنه کوه، سفال زیادی ریخته شده است که از پیش از اسلام به ویژه دوره ساسانی و دوره اسلامی می‌باشد.

۶ - شهر زرکان - در کتاب‌ها از شهر زرکان نام برده شده که روبه روی دارالامان در دشت و کنار جدول آب برده قرار داشته و امروزه جز آثاری از مسجد و حمام که از هردو اندکی باقی است، اثری نمانده است.

۷ - کتیبه مسجد سنگی داراب - در مجد سنگی داراب که آتشکده آذرخش بوده است در دیوار روبه روی در ورودی از ملک مظفرالدین محمد باقی مانده است و تاریخ ۶۵۲ م. ق. دارد و فقط در واژه "مظفرالدین محمد" و تاریخ آن خوانده میشود (صداقت کیش، جمشید، "مسجد سنگی داراب"، مقاله منتشر نشده)

۸ - محراب مسجد سنگی داراب - به نظر می‌رسد واژه "مظفر" در کتیبه مراب مسجد سنگی داراب قابل خواندن باشد و اگر این چنین باشد بایستی کار ملک مظفرالدین محمد باشد. (همان)

۹ - شبانکاره ای در شرح حال ملک مظفرالدین محمد بن مبارز مینویسد:

"در راه دارابجرد چهار صفه با چهار شبستان با پیش در و یا مردر و با پیش تاقی از یک پاره سنگ مفرد بر آورده که هیچ جای وصلی درزی نیست همچون پنیر فروبریده و در پهلوی آن دو آسیاب هم از سنگ یک پاره ساخته هر که ببند گوید به روزگار سلیمان ساخته اند و در هیچ ولایتی از ولایات شبانکاره نیست که او عمارتی هم به دین وجه غریب عالی نساخته و اوقاف بسیار فرموده و نظر او همه دین و خیرات بوده است (شبانکاره‌ای، ۱۳۶۳: ۱۶۰ تا ۱۶۱)

گرچه در این متن می‌نویسد: "در راه دارابجرد" که آدمی به نسبت دارالامان آن را میسجد و به اشتباه می‌اقتد اما با توصیفی ناقص که به دست میدهد مسجد سنگی داراب را با دو آسیاب آبی شمال آن که به فاصله ۵۰ متری مسجد سنگی است می‌گوید.

با وصف اینکه بیر بر این باور است که ساختمان این مسجد از دوره ایلخانی و شبانکاره است و با محاسبه قبله و تطبیق با محراب آن تاکید می‌کند که از روز اول این بنا برای مسجد ساخته شده است. (بیر، همان: ۱۲۲).

اما تابلو میراث فرهنگی در کنار این اثر آن را آتشکده آذرخش می‌داند و نظر برطی دیگر پیش از اسلام بودن این اثر را تاکید می‌کند. (صداقت کیش، جمشید، مسجد سنگی داراب، مقاله منتشر نشده).

**منابع:**

۱. ابن بلخی (۱۳۷۴) **فارسنامه ابن بلخی**، تحشیه دکتر منصور رستگار فسائی، شیراز، بنیاد فارس شناسی،
۲. استخری، ابواسحاق ابراهیم (۱۳۷۳) **ممالک و مسالک**، تهران، بنیاد موصوفات دکتر افشاری‌زادی.
۳. اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۴۷) **تاریخ مغول**، تهران: امیر کبیر، ج ۳.
۴. جواهری، پرهام (و) جواهری، محسن (۱۳۷۸) **چاره‌ی آب در تاریخ فارس**، تهران، گنجینه ملی آب ایران.
۵. شبانکاره‌ای محیر (۱۳۶۳) **مجمع الانساب**، تصحیح میر هاشم محدث، تهران، امیر کبیر.
۶. عرشیرازی، فضل‌الله (۱۳۴۶) **تحریر تاریخ و صاف**، به کوشش عبدالحمید آیتی، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
۷. صداقت کیش، جمشید (دکتر)، **مسجد سنگی داراب**، مقاله منتشر نشده.
۸. صداقت کیش، جمشید (دکتر)، **گردان شبانکاره**، کتاب منتشر نشده.
۹. صداقت کیش، جمشید (دکتر) (۱۳۸۲) **گردان پارس و کرمان**، ارومیه، انتشارات صلاح‌الدین ایوبی.
۱۰. روزبیانی، محمدجمیل (۱۳۸۵) **امارات شوانکار الگردیه فی منطقه فارس و اصفهان**، تعریف شیرزاد.
- روزبیانی، کاروان، سال سوم، شماره ۳۰، آزار ۱۳۸۵، صص ۹۸-۱۰۳.
۱. bier, lionel, "the masjid-I sang near darab and the mosque of shahr-i: rock-cut architecture of the il-khand Period, iran, vol.xxiv, pp۱۱۷-۱۳۰.
۲. stein, aurel (sir) An archaeological tour in the ancient persis, Iraq, vol.Lll , no ۲

# به‌شی لاتین

## **Bizava wergêranê di zaravayê kurmançî de li bakur û Tirkiyeyê:**

### **hewleke şil di nav herriya çirr de**

Ergin Opengin\*

Kurte :

Helsengandineke berteng a warê wergera di kurmançiyê de çend layenên serekî nîşanî me dan. Me dît ku werara wergera kurdî heta dereceyeke bilind hevterîb bûye digel rewşa giştî ya roşinbîrî û weşana bi kurdî. Lewre destpêka ku bi motîvasyonên dînî ji layê mîsyoneran ve pêk hatiye, digel hewl û xebatên derdora Hawarê şiklekî roşinbîrî û zimanî digire ; lê belê, çawa veguhastina tecrûbe û tradîsyonê di navbera van du qonaxên navborî de pêk nehatibe, tesîra hewlên qonaxa Hawarê jî heta salên ٨٠'yan nayêne dîtin. Di wê qonaxa sêyem de, bi îmkân û têgihîştinên nûjen rewta ku bal û hêza xwe dide ser wergerê di nav sê deheyên de, ji ١٢ zimanan, lê bi taybetî ji zimanê serdestên xwe ji tirkiyê, bi hejmareke girîng kitêban werdigerîne kurmançiyê û bi vî rengî tevkeriyê di wê hindê dike ku dergehê edebiyat û nivîsevaniya cîhanî li kurmançiyê jî vebe. Lê belê, tehlîleke kurt nîşan da ku bizava wergerê di kurmançiyê de, di çarçoveya bêderfetî û bêpîştewaniya hukûmî û zanistî de li ser esaseke zêde-ne-qahîm bi rê ve çûye û diçe ; lewre prensîbên wekî zimanê resen di wergerê de û têgihîştineke esxerî ji prosesa wergêranê gelek caran nebûne şertên edîtor û weşangerên kurd.

**Peyvên sereke :** Wergêran, zaravayê kurmançî, Edebiyata kurd  
Edebiyata Zarokan

---

\* Nivîskar û Zimannas.



## ١. Destpêk

Yekem numûneyên wergerrê di kurmanciyê de, wergerra Mela Mehmûdê Beyazîdî ya *Şerefnameya Şerefîxanê Bedlîsî û hindek nusxeyên Încilê* ne ku di duyem nîvê sedeya ١٩'ê de ji layê mîsyonerên rojavayî hatine encamdan<sup>٢٥٢</sup>. Heke em vê diyardeyê di nava kontekst û çarçoveya siyasî û edebî ya wê çaxê de bi cih bikin û wisa tefsîr bikin, bêguman destpêkeke ne-zêde-dereng e. Lê belê, em dibînin ku van nûmeneyên pêşî rê li ber duristbûna tradîsyonekê venekiriye; lewre heta serê salên ٨٠'yan, gava ku roşinbîrên kurd li Ewrûpaya rojava kelk ji derfetên sazûmanî û dewletî wergirtin û ji bo dabînkirina materyalên dersên kurdî di xwendegehan de dest bi wergêrrana deqên edebiyata cîhanî kirin, hîç hewleke birêkûpêk a wergêrranê xuya nebûbû li ser sehneya roşinbîriya bakurê Kurdistanê. Ev qederê sê deheyên dawî ne liv û bizaveke wergêrranê di kurmanciyê de aşkera ye. Lê belê, van hewlan heta niha şeweyê projeyên berfireh negirtibû, bêtir di çarçoveya hêz û şiyana kesê/a wergêrr de bû. Di demekê de ku Kurd bi zimanê xwe nedihatine perwerdekirin û kar û xebata sazî û dezgehên kurdî ya bi pênavê ziman û edebiyata kurdî tûşî kosp û astengên yasayî û praktîk dibû, bêguman zêde muhtemel nebû ku bizaveke sistematîk û birêkûpêk pêk bihata. Herwiha, serincek bi ser serhatiya wergêrranê di kurmanciyê de diselîmîne ku barûdoxa wergêrranê hevterîb bûye digel barûdoxa siyasî û civakî û roşinbîrî. Li ser vê paşxaneyê, em dê di vê gotarê de hewl bidin serhatiya wergêrranê di kurmanciyê de pêşkêş bikin û

<sup>٢٥٢</sup> Li vir qesta me bi tenê kitêbên wergêrrayî ne; heke na di sala ١٩٢٥'an de Încîlek bo kurdî tê wergêrran lê belê ji ber ku wergerreke birêkûpêk û têgihiştinbar nîne nahê çapkirin. Ji bo zanyariyên zêdetir bnr. Thomas (١٩٩٠). Herwiha ihtimal e ku berî vê tarîxê wergêrrên bi kurdî çap bibin, lê halê heyî zanyariyên di destê me de van berhevan wekî nimûneyên pêşîn ên wergerra kurdî didêrin.

serinceke taybet bidine ser bizava wergêrranê ya piştî salên ٨٠'yan da ku taybetî û layenên serekî yên hewlên wergêrranê her digel kêşe û girîftên ku ew bizav tûş bûyê destnîşan bikin. Lê belê, sereta, em dê awireke mêjûyî bidine ser pêşketin û werara zimanê kurdî û paşê munaqesheke teorîk pêşkêş bikin ji bo ronkirina hindêk layenan û herwiha ji bo dabînkirina bingeheke teorîk ku rê bide tehlîleke rêkûpêktir sebarêt bi meyl û tercîhên wergêrr û edîtorên kurd.<sup>٢٥٢</sup>

## ٢. Awireke mêjûyî li ser pêşketina zimanê kurdî

Digel îslamîbûna herêmê bi sedsala VIII'an re, zimanê erebî piraniya fonksiyonên bilind ên zimanên herêmê zêft kirin; bi vî rengî, zimanê kurdî jî wekî zimanên din daket statûyeke duhemî. Hetta di xanedanên Kurdan ên sedsalên X-XII'an de jî dîsa zimanê kurdî bêtir wekî zimanê axiftinê maye di nav xelkî de (Nebez, ٢٠٠٨: ٥٨). Bi tenê digel mîrekiyên Kurdan ên sedsala XVI'an kurdiyê di nav derdorên aristokrat ên rêveber de nirxeke diyar bi dest xist. Di vê çarçoveyê de, Bruinessen (١٩٨٩: ٤٣) dibêje ku tradîsyona edebî ya kurdî, di qesrên binemalên torin ên sedsalên XVI û XVII'an de dest pê kir. Ew barûdoxa ku li rûyê zimanî ve destxweş bû, kir ku nesleke şairan rabe ku berhemên xwe bi kurdî nivîsandin, ji wan Mela Ehmedê Bateyî (١٤١٤-١٤٩٥), Elî Herîrî (١٤٢٥-١٥٤١?), Feqiyê Teyran (١٥٩٠-١٦٦٠), Melayê Cizîrî (١٥٧٠-١٦٤٠), Ehmedê Xanî (١٦٥٠/٥١-١٧٠٧) û hwd. Lê belê, ev bizav û pêşketinên li malika zimanê kurdî, li jêr sî û sîbera serdestiya zimanê erebî û farsî bi rê ve diçû. Em dikarin vê qenaetê ji wan risteyên Ehmedê Xanî derbixin ku di *Mem Zînê* de gazindan li wê hindê dike ku zimanê kurdî bi şayanî xwe di rewacê de nîne; herwiha, rola zimanê kurdî ya bi hêskirina perwerde û fêrbûna erebiyê

<sup>٢٥٢</sup> Divêt diyar bikin ku di vê lêkolînê de em serincê nadin ser çawanî û rexneya wergerran; hêvîdar in lêkolînên dîtir ronkatîyê bixine ser wî layenê girîng. Herwiha, wergerrên ku wekî kitêb bi kurmanciya bakur û li Kurdistanê bakur, Türkiye û li Ewropa çapkirî mijara vê gotarê ne.

mehdûdkirî dîsa nîşaneyê wê statûya duhemî ya kurdiyê ye<sup>١٠٤</sup>. Piştî rûxîna hemû mîrekiyên otonom ên Kurdan di duyem nîvê sedeya XIX'an de, kurdî, ji bilî hejmareke girîng a şairên ku bi piranî bi soranî dinivîsandin û xwedankarîgerî bûn di nav cemawerê de, bi esîsî bû xem û barê wan cemiyet û komeleyên kulturî û siyasî yên Kurdan ku di dawiya sedsala XIX'an û serê sedsala XX'an de li Stenbol û bajarên din hatibûn vekirin. Herwiha, wê heyamê, kurdiyê statûya xwe ya duhemî di perwerdeya li medreseyan de jî parastiye. Dîsa wan heyaman, li Stenbol û bajare-merkeziyên din ên Rojhilata Naverast, yekem govar û rojnameyên kurdî hatine belavkirin. Di nav wê çarçoveya giştî ya roşinbîriya kurdî de, ji sala ١٨٤٤'an heta avabûna komara Tirkîyeyê ya ١٩٢٣'an, li Tirkîyeyê ٢٠ kitêb hatine belavkirin (Malmisanij, ٢٠٠٦: ١٨). Lê belê, li pey avabûna komarê, digel înkîlâb û sazkarîyên salên ١٩٢٤ û ١٩٢٥'an<sup>١٠٥</sup>, hemû fealiyetên bi û bo zimanê kurdî deryasayî îlam bûne û bi vî rengî, ber û bergehê kawdana zimanê kurdî, wate sazkarîyên kulliyatê ku jiyana modern û bajarî dadisepîne, mecbûr ma li derveyî sînorên welatî rêya xwe bibîne.

## ٢.١ Modernîzasyona zimanî ya kurdiyê

Xebat û xîretkêşiya Celadet Alî Bedirxan û Kamiran Bedirxan di serî de, ya ekola Hawarê bi giştî, ku li dor govarên *Hawar* (١٩٣٧-١٩٤٣), *Ronahî* (١٩٤٢-٤٥), *Roja Nû* (١٩٤٣-٤٦) û *Stêr* (١٩٤٣-٤٥) şikl û şêwe girtin, xaleke werçerxanê ne di kawdana bunyewî ya kurmanciyê

<sup>١٠٤</sup> Ferhenga menzûm a kurdî-erebî-kurdî *Nûbehara Biçûkan* (١٦٨٣) ya Ehmedê Xanî û rêzimana erebî ya bi raveyên kurdî bi navê *Tessrîf* ya Elî Teremaxî (sedsala XVII'an) delîlên vê hizrê ne.

<sup>١٠٥</sup> Qanûn û sazkarîyên wekî *Tevhîd-î tadrîsat* (١٩٢٤), *Rakirina xelîfetiye* (١٩٢٤), *girtina medreseyan* (١٩٢٤), *Qanûna Takrîr-i Sukûn* (١٩٢٥) ku li pey *Serhildana Şêx Seîd* (١٩٢٥) hatibû birêxistin û *Şark Islahat Planı* (١٩٢٥) (Pîlana Isleheta Rojhilatê) ya nihênî, ji bilî muhtewa û karîgeriyên xwe yên din, detpêka yasayîbûna bêtehemuliya dewletê ne jî li hember zimanê kurdî.

de. Digel vê hindê jî, ji ber neyasayîbûn û marjînalîzasyona kurdîyê ya di qada giştî de, karîgeriya wan xebatan a di bikaranîna zimanî de li Tîrkiye û bakurê Kurdistanê, heta serê salên ١٩٩٠'an esxerî û kêmbûye. Bo nimûne, ji nivîsarên bi kurdî yê ku di govarên wekî Îleri Yurd (١٩٥٨), Dicle-Fırat (١٩٦٢) hwd. de, ku wê çaxê bi tirkî derdiketin û carinan cih didane nivîsarên bi kurdî jî, diyar dibe ku nivîskar û editörên wan govaran zêde haydar nebûne ji normên zimanî yê ekola Hawarê. Wisa diyar e ku xebatên Bedirxaniyan şiyane du qonaxên pîlansaziya zimanî, wate destnîşankirina norman û kodîfikasyon (tedvîn), pêk bînin, lê belê qonaxên sepanandin û sabîdkirina normên zimanî pê re nehatine. Ji ber vê hindê, hejmara sercemê kitêbên ku di navbera ١٩٢٣ û ١٩٨٠'an de li Tîrkiyeyê hatine belavkirin ٢٠ e (Malmisanij, ٢٠٠٦: ١٩). Heyama piştî ١٩٨٠'yan heta digihe serê salên ٢٠٠٠'an, navenda modernîzasyona temînolojîk a kurdî û dariştina meteryelên fêrkariya zimanî, diyasporaya Kurd a li welatên Ewropayê bûye, lê bi taybetî diyasporaya kurd a li Swêdê. Mirov dikare wê marjînalîzasyona kurdîyê û tevkariya diyasporayê di pêşketina zimanî de li ser hejmara kitêbên belavkirî jî bixwîne; zîra, di demekê de ku di navbera salên ١٩٧٤-٢٠٠٥'an de li Swêdê ٦٥٧ kitêb hatine belavkirin (Scalbert-Yücel, ٢٠٠٧: § ٢٤-٣١) li Tîrkiyeyê hejmara sercemê kitêbên ku ji ١٨٤٤'ê heta ٢٠٠٥'an hatî belavkirin ٦٣٢ e ku nîvê wan di nav pênc salên dawî de derçûne (Malmisanij, ٢٠٠٦: ٢٢).

Digel rabûna qismî ya qedexeya xerîb û xeşîm a li ser bikaranîna kurdîyê li Tîrkiyeyê, axirî berebere normên zimanî di nax xelkî de cihê ji xwe re bi dest xistin<sup>٢٥١</sup>. Zîra, serera çarçoveya kulturî û siyasî ya salên ٩٠'an ku bi zext û tepeseriyê şikl girtibû, ji bilî avabûna navendên kulturî, enstîtûyên kurdî û weşanxaneyên ku bi kurdî jî kitêb

<sup>٢٥١</sup> Helbet, berî rabûna wê qedexeyê jî, di nav bergehê siyasî yê pir daxiraw de zimanê kurdî bi rêya weşanên deryasayî lê bi taybetî bi rêya radyoya Êrevanê qadeke giştî ya qismî bi dest xistibû.

belav dikirin, li Tirkîyeyê yekemîn rojnameya hefteyî ya bi kurdî ji dîsa di wê qonaxê de derçû. Herwiha, weşanên Med-Tv'yê, ku di ٩٦'an de dest pê kir û hejmareke televîzyonên din dane dû, roleke pir hêsaner pêk anî lewre netîceyên hewlên sabîdkirina normên zimanî ketine nav jiyana rojane ya xelkî, û bi vî rengî, heta dereceyekê rol û kardeyên taze yên pratîk û perseptûel (hizrî) spartine kurdiya ku digel berbelavbûna jiyana bajarî û xwendengehan rewşa wê ya di nav jiyana rojane de pir hasas bûbû. Ev werar bileztir lêhat gava di ٢٠٠٢'yan de yasaya ku rê dida fêrkariya "zimanên herêmi" hate qebûl kirin. Vebûna dersên taybet ên zimanê kurdî<sup>٢٥٧</sup>, salane çapbûna zêdetir ji sed kitêban, zêdebûna televîzyonên kurdî yên peykî, wucûda qewî ya medyaya vîrtûel a kurdî, axirî birêkxetina televîzyona dewletî ya bi navê TRT ٦ di ٢٠٠٩'an de, faktorên serekî ne ku wê heyamê xwedankarîgerî bûne li ser normalîzasyona zimanê kurdî.

### ٣. Wergerr û cûreyên wê

Jakobson (١٩٥٩/٢٠٠٠: ١١٣) modêlekê pêşniyar dike bo jêkcihêkirina cûreyên wergerrê. Sê cûre wergerran bi nav dike: wergerra navzimanî (intralingual), wergerra di navbera zimanan de û wergerra di navbera sîstemên semîotîk de. Wergerra navzimanî, verêkxistina deqekê ye bi heman zimanî; wate, bi pêy profîla xwendevanan venivîsîna deqekê ye da ku ew deq berdest û xwendinbar be bo xwînerên wî zimanî. Bo nimûne, berhevokek ji çîrok û meselokên ku Mela Mehmûdê Bayezîdî di salên ١٨٥٠'an de berhev kiribûn, heke îro jinûve bêne çapkirin pêwîst nake gelek bêne sadekirin û bi hêsanîr bêne venivîsandin, lê belê, berhema *Mem û Zîn bi kurdiya îro*, ku bi amadekirina Jan Dostî derçûye, adaptasyoneke pir berfireh û pêdaçûyî ye ku peyv û wuşeyên wê heta dereceke bilind hatine nûjenkirin û derbîrînên stîlistîk li

<sup>٢٥٧</sup> Berî ku ev ders bi biryara rêveberên xwe ve bêne girtin, sertîfîkaya dersan dabûne ١١٢٩ şagirtan, û gava hatine girtin, ١٢٨٠ şagirtên nivîsî hebûn. (bnr. Akin ٢٠٠٧).

zimanê nûjen hatine guncandin. Wergerra navbera du zimanan, li layê din, wergêrrana ji zimanekî bo zimanekî din e. Wate, ew cûreyê wergêrranê ye ku em bi rengekî asayî ji têrma wergêrranê têdighin. Cûreyê sêyem ew e ku jê re gotiye wergerra di navbera sîstemên semyotîk de (intersemiotic translation), ku di vê de nîşanên zimanî bi rêya sîstemên nîşanên ne-zimanî têne şîrovekirin (Jakobson, 1909). Bo nimûne, filmekî ku ji romanekê hatibe adaptekirin nimûne ye ji bo wergerra di navbera sîstemên semyotîk de. Di van hersê cûreyên wergerrê de jî amanc dabînkirin û pêşkêşkirina deqekê ye bi şêwazeke nû. Di gotara me de bi tenê cûreyê wergerra navbera zimanan dê bê lêkdan.

Lêre pirsyarek xwe dadisepîne sebarek bi wergerra di navbera lehceyên kurdî de. Gelo gava em deqeke edebî ji soranî vediguhêzin kurmanciyê, karê em dikin wergerr e an na? Diyar e edîtor û rewşenbîrên kurd nejidil in jê re bêjin « wergerr » lewre gelek caran navê wergerrê li berhemên ji soranî bo kurmanciyê hatî raguhestin nakin, bi tenê îfadeya «ji soranî» dinivîsin. Heke em li jêr ronîya vê polîkirina Jakobsonî ya sêcûreyî meseleyê lêk bidin, em dê bibînin ku di cewher de karê ku wergêrekî ku ji îngilîziyê deqekê vediguhêze kurmanciyê û yê ku deqekê ji soraniyê vediguhêze kurmanciyê heman tişt e. Rast e ku qelibandina deqê ji soranî bo kurmanciyê dê bêserêştir û hêsantir be, lê belê gava ji soraniyê werdigerîne jî armanc ji wergerrê ew e ku deqa bi soranî bo xwînerê kurmanciyê bi heman naverok û muadiliya stîlistîk berdest be. Wate, adaptasyonek nîne ku armanca wê hêsankirin û xwendinbartirkirina deqê be ji bo xwînerên kurmanciyê, belku her wekî deqa ku ji îngilîziyê tê wergêrran, venivîsandina deqê ye bi sîstemeke din a zimanî. Ji ber vê hindê, em dê di vê gotarê de berhemên ji soranî hatî veguhastin jî wekî wergerr hesêb bikin her wekî deqên ji zimanên din.

#### ٤. Wergerr di kurmanciya bakur de heta salên ٨٠'yan

Pêşketina wergerrê heta dereceyeke mezin hevterîb bûye digel geşedana kulturî û zimanî. Kevntirîn wergerra kurdî nîşana wê yekê ye, lewre, yekem kitêba bo kurdî hatî wergêrran, Încîlek e, Încîla Matthew ku di sala ١٨٥٦'an de bi elifbêya ermenî li Stenbolê hatiye belavkirin<sup>٢٥٨</sup>. Mîsyonerên xristiyan ên ermenî ev kitêba ku di heman demê de yekemîn kitêba kurdî ya çapkiri ye, ji zimanê yûnanî wergêrrane. Her li dû wê, wergerreke din derket di sala ١٩١١'an de ku ew jî şîrove û raveya Încilê bû û li Stenbolê çap bûbû. Navê wê Alfabece ye û bi kurmancî ye. Di wê kitêbê de armanc têgihandina zarokan e û agahî li ser tarîxa zimanê kurdî hene. Beşîne din ji Încilê Temoyê keşeyekî kurd-ermenî wergêrrane û American Bible Associationê ew sala ١٩٧٢'an çap kirine. Herwiha, sala ١٨٩١'an, dîsa Încîl û mezmurên wê, bi wergerra çend keşeyên ermenî hatine belavkirin<sup>٢٥٩</sup>. Komeke xebatê ku American Board of Comissions for Foreing Missionsê wezîfedar kiribû, bi xebateke dîrûdirêj Încîlên Matthew û Mark di ١٩٢٢'yan de û ya Lûqa di ١٩٢٣'yan de belav kirin (Thomas, ١٩٩٠ : ٢١٦). Malmîsanij (٢٠٠٦: ١٨) diyar dike ku di navbera ١٨٥٦ û ١٩٢٣'an de sercem ٧ wergerrên Încilê bi kurdî hatibûne çapkirin ku hemû jî ji layê Ermenî û mîsyonerên rojavayî.

Ev Încîl ji aliyê saziyên mîsyonerên xristiyanî ve bi hevkarîya digel Kurdan dihatine wergêrran û çapkirin û armanc jê ew bû ermeniyên di nav Kurdan de berebere bi zimanê kurdî emel dikirin îstifadê jê bibînin û ji dînê xwe veneqetin; herwiha, vegerandina Kurdên musulman bo ser dînê xristiyanîyê jî armanca wan wergerran bû.

<sup>٢٥٨</sup> Dehqan (٢٠٠٩) sala çapkirina wê Încilê wekî ١٩٦٥ dide, lê li ser nusxeya eslî ya kitêbê wek ١٩٥٧ hatiye.

<sup>٢٥٩</sup> Ji bo nirxandineke Încîla bi elifbêya ermenî ya bi kurdî, bnr. B. W. Stead, 'Kurdistan for Christ', *The Moslem World*, ١٠, ٣ (١٩٢٠), rp. ٢٤٧. Herwiha bnr. K. J. Thomas, '[Translations of the Bible into] Kurdish', *Encyclopaedia Iranica* IV (١٩٩٠), rp. ٢١٤.

Wergerreke din a kevn a Încîlê di ١٩٤٧'an de, bi wergerra Kamuran Alî Bedirxan û Thomas Boisê keşeyê Domînîkan, li Beyrûdê, bi tîpên latînî û erebî hate belavkirin<sup>٢١٠</sup> û herwiha wan berhemeke bi navê *Metelokên hezretî Silêman* jî ji Îbranî wergêrraye (Thomas, ١٩٩٠: ٢١٥).

Dîsa yek ji wergerrên pêşî yên kurdî ji destê Mela Mehmûdê Bayezidî, di salên ١٨٥٨-٥٩'an de hat. Wî pişkek ji kitêba *Şerefnameya Sherefxanê Bedlîsî*, bi serenavê "Tevarîxî qedîmî Kurdistan" jî farsiyê wergêrra kurmanciyê. Dîsa di wan salan de rojhilatnas Peter Lerch di kitêba xwe de ya bi navê *Forschungen uiber die Kurden und die iranischen Nordchaldaer* (Li ser Kurdan û Xaldîyên Bakur yên Îranî) cih dide wergerra kurdî ya hejmareke çîrok û metelokên ji finlendî û tirkî.

Di wê serdema mîsyoneran de wergêrrana tekstan ji endîşeyên zimanî bêtir bo xizmeta dînî bû. Gava li Stenbolê govarên cemiyetên Kurdan derdikevin hindek nimûne ji wergerrên helbestan tê de têne belavkirin û hew. Piştî Bayezidî, bo cara yekem di sala ١٩٣١'ê de, Erebe Şemo bi wergêrrana *Koçekê Derewîn* a Aleksandr Araratyan nimûneya wergerreke edebî û xwedanendîşeyeke zimanî pêşkêş dike. Heta digihe salên ٨٠'yan, bi tenê hindek xebatên Celadet Alî Bedirxan, Kamuran Alî Bedirxan, Qedrîcan û Osman Sebrî têne pêş çavan. Celadet Alî Bedirxanî çîrokeke bi eslê xwe îngilîzî ji frensî wergêrra û di ١٩٤٣'yan de li Şamê çap kir; Kamuran Alî Bedirxanî jî bilî Încîl û metelokên ku hatine behskirin, herwiha, ٣٦ *Çarînen Xeyam* û gelek sûretên Qurana Pîroz û qederê ٧٠٠ hedîs wergêrran û di Hawarê de beş bi beş belav kirin. Qedrîcanî jî beşin ji romaneke finlendî bi navê *Di welatê zembeqê gewir* [gewr] de di hejmarên Roja

<sup>٢١٠</sup> Sînem Bedirxan diyar dike ku ew wergerr hej nehatiye çapkirin ; lê di berhema navborî de (Thomas ١٩٩٠) ١٩٤٧ wekî sala çapê û Beyrûd wekî cihê çapê hatiye destnîşankirin.



Nû de belav kirin; herwiha wî çîrokek ji erebî jî di hejmara ١٣'an a Ronahiyê de belav kiriye.

Weku me gotî, serencama wergerra kurdî lazim e ji çarçoveya giştî ya edîsyon û roşinbîriya kurdî nehê cudakirin. Gava mirov li hejmara kitêbên ji duyem nîvê sedsala ١٩'an heta digihe salên ١٩٨٠'an dinihêre, mirov têdigihe ku rewşa wergerra kurdî, ku wucûdekî yekcar zeîf heye, pir derasayî jî nîne. Lewre em dibînin ku edeb û çapa bi kurdî jî kêm zêde di heman rewshê de bûye; ji sala ١٨٤٣'yan heta ١٩٢٣'yan, sercem ٣٠ kitêb, û dîsa ji ١٩٢٣'yan heta ١٩٨٠'an bi tenê ٢٠ kitêb hatine çapkirin ku hemû jî piştî sala ١٩٦٥'an derketine.

### ٥. Wergerr di serdema nûjen de

Piştî salên heştêyî du qewimînên girîng bûn hoy û egerên wê hindê ku warê weşan û wergêriya kurdî ruh û dînamîzmekê peyda bike. Ya yekem ew bû ku hejmareke mezin a roşinbîrên kurd, digel derbeya (kûdeta) ١٩٨٠'yan a li Turkiyeyê revîn bo Ewrûpayê. Bi xîretkêşîya wan roşinbîran, bi taybetî li Swêdê weşanxaneyên kurdî vebûn, govar û kitêbên bi kurdî derçûn û dersên zimanê kurdî di xwendîngehan de bûne motîvasyon û mecbûriyetek ku berhemên pedagojîk bêne duristkirin. Qewimîna duyem jî, rakirina qismî ya qedexeya bikaranîna zimanê kurdî ya di weşanan de bû di ١٩٩١'ê de. Piştî wê tarîxê êdî li Turkiyeyê bi taybetî li Stenbolê weşanên kurdî diyar bûn.

Me di lêkolîna xwe de sercem ٢١١ kitêbên wergerr ên bi kurdî çapbûyî destnîşan kirin. Bêguman ihtimal e ji bilî yên me destnîşankirî, wergerrên din jî hebin, lê belê, gelek ji vê hejmara me dûrtir nabin; herwiha, heke hindê wergerrên me peydanekirî hebin jî ew nabin sebeb ku em ji yên destnîşankirî bi rê bikevin û meylên serdest ên warê wergerra kurdî destnîşan bikin. Bi giştî ٤٢ weşanxane û saziyan wergerrên kurdî çap kirine, lê belê çendek ji wan bi zêdeyiya nisbî ya hejmara wergerrên çapkirî demûdest xwe ji yên din

cuda dikin: wekî, weshanxaneyê Avesta, Nûdem, Apec, Lîs, Nûbihar, Evra-Han. Em dê li jêrî wergerrên ku piştî van xalên werçerxanê derhatine li jêr çend serenav û xalên lêkolînê lêk bidin.

### ٥.١ Hejmar û sala çapbûna wergerran

Di vê serdemê de, nimûneyên pêşiyê ji wergerra kurdî ya edebî berev dawîya salên heştêyan derçûne. Tablo ١. nîşan dide ku ji ١٩٨٨'ê heta ١٩٩١'ê, bi tenê heşt kitêb hatine wergêrran. Piştî sala ١٩٩٢'yê zêdebûneke aşkera tê ber çavan di hejmara wergerran de û heta sala ٢٠٠١'ê hejmara wan digihe ٥٨'ê. Lê bêguman di deheya dawî de, navbera salên ٢٠٠٢-٢٠٠٩, wergerra kurdî meydana gelek firehtir bi dest dixe û hejmara kitêbên çapkirî digihe ١٢٦'an. ١٩ kitêbên sala çapa wan nediyar jî dîsa di nav van du deheyên dawî de, lê bi taybetî di deheya dawî de derçûne.

Wergerrên kurdî yên sê deheyên dawî	
١٩٨٠-١٩٩١	٨
١٩٩٢-٢٠٠١	٥٨
٢٠٠٢-٢٠٠٩	١٢٦
Sala çapê nediyar	١٩
Sercem	٢١١

Tablo ١. Hejmara wergerrên ku di navbera qonaxên girîng de hatine çapkirin

Grafîk ١, ku hejmara wergerrên çapbûyî yên piştî sala ١٩٩٢'yê rêz dike, nîşan dide ku wergerra kurdî, ji bilî çend salan, bi giştî sal bi sal berev zêdebûnê ve çûye. Lê piştî salên ٢٠٠٠'an êdî her sal zêdetir ji dehan kitêb hatine çapkirin.

## hejmara wergerên capbûvî (1992- 2009)

### *Grafik 1 : Sal bi sal hejmara wergerrên kurdî*

Piştî salên ٢٠٠٠'an, di nav komelgeya kurdî ya bakurî de werçerxanek pêk hat di gotara siyasî de û pê re têkoşîna bo ziman û mafên kulturî kete rêza pêşî. Her di wan salan de bi giştî di warê weşangeriya kurdî de liveke berçav heye û govarên kurdî jî lêk zêde dibin. Lewma ev hejmar nîşan didin ku wergerra kurdî ku pêşî bi pêngavên kurt û di nav çepereke pir teng de bi rê ve diçû, piştî sala ٢٠٠٤'an cihê xwe qahîmtir kiriye û di nav weşangerî û xwendevaniya kurdî de cihek ji xwe re terxan kiriye.

### ٥,٢ Destpêka li diyasporayê dewama li welatî

Berhemên pêşî yên bi kurdî li diyasporayê serê salên ٨٠'yan derketin. Lê ji bilî hindek kitêbên zarokan, heta sala ١٩٨٨'ê, gava ku *Şervanekî biçûk ê Vietnamî* ji nav weşanên Roja Nû derçû, hîç kitêbeke wergêrrayî nehatibû belavkirin. Di demekê de ku li diyasporayê tovên wergerra edebiyata nûjen a cîhanî dihatine reşandin, wate di salên neybera ٨٨-٩١'ê de, li welatî ji ber qedexeyên li ser bikaranîna zimanî di qada giştî de hêj hîç hewl nedihatine ber çavan. *Grafik ٢* nîşan dide ku salên ٩٠'an dibe heyamek ku tê de

zimanê kurdî bi rengekî ciddî xwe li warê wergerrê digire. Weşanên Roja Nû, Nûdem û Apec bi taybetî lez û serûberekê didine wergerrê. Dîsa di heman heyaman de, sala ١٩٩٦'an, yekemîn govara wergerrê ya bi kurdî derdikeve bi navê *Nûdem Wergerr*. Wergerra ku heta hingî, ji bilî çend nimûneyan, di nav çarçoveya edebiyatê de mabû, digel hejmara yekem û dawî ya *Nûdem Wergerê*, xwe li deqên wekî rexneya edebî, zimannasî û hwd. ceriband. Piştî rabûna qedexeya li ser bikaranîna zimanî di asta yasayî de, li Stenbolê hêdî hêdî weşanxane û saziyên kulturî û lêkolînî yên kurdî vebûn û vê yekê digel xwe rê li ber derçûna wergerrên kurdî jî vekir. Bi vî rengî, derçûna çend dîwanên helbestan ji nav weşanên Avestayê bi qewlê destpêkekê ye bo wergerrên çapkirî yên kurdî li Tirkîyeyê.

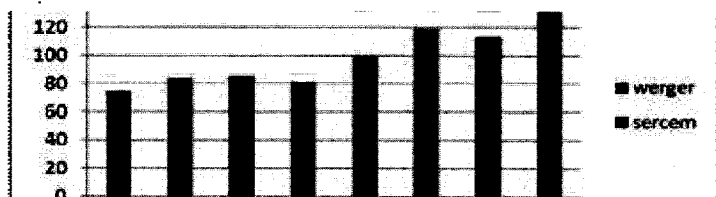


Grafîk ٢: Werara wergerrên kurdî li diaspora û li welatî

Bêguman, aşkera ye ku ev hejmara bilind a wergerran a li Ewrûpayê û hejmara nisbeten pir kêma yên li Tirkîyeyê pêwendîdar e digel rewşa giştî ya roşinbîriya li wan herdu mekanan. Li Ewrûpayê tecrûbeyên Kurdan ên di warê weşangerî û govargerîyê û herwiha di perwerdeyê de rê dabû ku berhemên wêjeya cîhanî bîne wergêrran bo kurdî. Lê li Tirkîyeyê hem îmkânên çapkirina berhemên pir kêma bûn hem jî cemaeteke xwendevanan ku wergêrrana wan deqan ferz bike zêde nedihate ber çavan. Dîsa jî bi giştî ١٥ kitêb hatine wergêrran û ji wan bi tenê çend lib, wekî versiyoneke kurt a Mirovên Hejar a Victor

Hugo û Qaqlîbaz a Richard Bach deriyeke cîhanî ne li ber edebiyata kurdî, yên din bi piranî berhemên nivîskarên soran in an jî yên nivîskarên kurd ên tirkînûs in ku bo kurdî hatine wergêrran.

Pîştî gorrankariyên serê salên ٢٠٠٠'an, ku li jor hatine behskirin, li Tirkîyeyê hewlên roşinbîriya kurdî şikl û şêwazên kemilî wergirtin û meydana siyasî û civakî bû hoyê wê hindê ku serinceke taybet bikeve ser weşanên bi kurdî. Ev pêşketinên li Tirkîyeyê heta dereceyekê fonksiyona esasî ya weşangerî û wergêrriya li Ewrûpayê jê stand û di vê nisbetê de wergerrên li Ewrûpayê kêmtir lêhatin. Piraniya weşanxaneyên ku salên ٩٠'an bi awayekî çalak bo wergerra kurdî dixebitîn hatine girtin û erkê wan kete ser milê weşanxane û saziyên li welatî, bi taybetî yên li Stenbolê. Lewma di navbera ٢٠٠٢ û ٢٠٠٩'an de li Ewrûpayê li dor ٣٧ kitêb hatine belavkirin ku ev rêje, nisbet bi salên pêştir gelek kêmtir e. Lê belê ji grafîkê diyar e ku bi hejmara xwe ya ku digihe ١٠٠ kitêban, di vê qonaxa navborî de li welatî ji sercema salên berê zêdetir kitêb hatine wergêrran. Hejmara wergerran bi nisbeta kitêbên bi kurdî çapkirî diyar dike ku pişka wergerran, di salên ewil de dîsa pir kêmtir e lê piştî ٢٠٠٥'an dînamîzmeke din dikeve nav wergerra kurdî.



Grafîk ٣: Nisbeta wergerran di nav sercemê kitêbên çapkirî de li Tirkîye û Kurdistanê Bakur

Bêguman di vê yekê de pişka herî mezin ya weşanxaneya Lîsê ye ku bêtir ji zimanê tirkî helbest û çîrok dane wergêrran û herwiha weşanxaneya Avesta ku bêtir berhemên soranî berdest dikirin bo

xwendevanên kurmancîaxêv lê herwiha hewleke taybet dida bo dabînkirina berhemên esasî li ser dîrok û komelgeya kurdî. Weşanxaneya *Bajar* jî bi wîzyona xwe ya xweser a naskirina edebê cihanî bi zimanê kurdî û bi wergerrên ji zimanê resen nimûneyên girîng ji helbest û çîroka cihanî dane wergêrran.

### ٥,٣ Çeşnê wergerran

Di nav kitêbên wergêrrayî de yek dikare çeşnên wekî helbest, çîrok, roman, mîtos, ceribandîn, deqên dînî, biyografî, bîranîn, û bi hejmarên kêr jî be, lêkolînên warên zanistên komelayetî yên wekî dîrok û antropolojî bibîne. Em li jêr wergerran di bin sê grûban de tesnîf dikin: helbest, berhemên li ser esasê vegotinê/gêrranewe an jî wergerrên edebî yên ne-helbestî (çîrok, roman, biyografî, ceribandîn, bîranîn hwd.) û wergerrên ne-edebî (lêkolînên dîsîplînên cihê û ceribandînên li ser dîrok, siyaset û hwd.,)

Çeşnên kitêbên wergêrrayî	Hejmara kitêbên çapbûyî
Helbest	٣٩
deqên edebî yên vegotinî	١٤٠
deqên ne-edebî	٣٢
Sercem	٢١١

Tablo ٢. Çeşnên kitêbên wergêrrayî

Diyar e ku deqên edebî, bi ١٧٩ berhemana, bêendaze zêdetir in ji deqên ne-edebî. Deqên edebî yên ne-helbestî bi ١٤٠ berhemana beşê herî mezin e û çîrok an jî novel (yanî çîrokên dirêj) xwediye para herî mezin e. Koleksiyoneke çîrokên Edgar Allan Poe bi wergerra Samî Hezîl teşebusa herî dilêrane diyar e di wê barê de; herwiha çîrokên Çexov, Sadiq Hidayet, Samed Behrengî, Ezîz Nesîn çendek in ji çîroknivîsên wergêrrayî. Hejmara romanên jî pişkeke girîng e lê belê piraniya wan di şewaza çîrokên dirêj de ne û romanên avaker ên edebiyata cihanî bi tenê çendek in. Ji bilî *Navê min sor* e ya Orhan Pamukî, *Bîreweriya Laş* a Ehlam Mustegani, çend kitêbên Ernest Hemingway û Dostoyevskî ji wergerrên romanên in. Şano hêj ji warekî qels e, hejmara hemû deqên şanoyî ١١ e. Hejmareke

antolojiyan jî têne ber çavan. Ceribandinên edebî qet nîne. Ceribandinên bi şewaza deqên dînî, bi taybetî nivîsarên Elî Şerîetî û Mustafa Islamoglu têne ber çavan.

Rêjeya wergerrên helbestî nisbet bi çêsnên dîtir pareke girîng e. Ji wan beşek deqên helbestî yên klasîk û dînî ne, beşeke nekêm ji soranî ne wekî Ewdila Peşew û Kejal Ehmed û beşeke girîng jî dîsa wergerra helbestên şairên tirk e. Helbesta rojavayî qewî cihê xwe nedîtîye di wergerra kurdî de, lê dîsa jî dîwanên T.S. Eliot, Ezra Pound, William Butler Yeats, ku bi wergerra Kawa Nemirî bûne kurdî, hewlên herî qewî diyar in di warê wergerra helbestan de.

Heçî warê deqên ne-edebî ye, bi tenê ٣٢ berhem hatine wergêrran. Ji wan deh, wergerra berhemên Abdullah Ocalanî ne. Dehên din jî kitêbên li ser dîroka Kurdan û Kurdistanê ne. Wergerra lêkolînên akademîk bi çend nimûneyan ve sînordar e. Gava mirov berfirehiya meydana deqên ne-edebî anku dîrok, civaknasî, siyaset, û gelek hêmanên din ên zanistên komelayetî diine ber çavan, ev hejmar pir kêr e bêguman. Bi taybetî di demekê de ku bi sedan lêkolînên li ser meseleyên kurdî ji nav weşanên weşanxaneyên kurdî lê bi zimanê turkî derdiçin. Bêguman gelek layenên vê kêmiya wergerra deqên lêkolînî hene, bi taybetî nebûna xwendevanên ku li bendê ne deqên lêkolînî bi kurdî bixwînin; herwiha, di gelek dîsîplînên zanistên komelayetî de zimanê kurdî bi awayekî ciddî nehatiye ceribandin û termînolojiyeke deqîq û tekmîl jê re durist nebûye. Berhemên heta niha hatî wergêrran jî bêtir îstifadeyê ji zimanê rojnamevaniyê dikin. Digel vê hindê jî, li pêş kêmasî û îhmalkariya di warê wergerrên lêkolînên zanistên komelayetî de pirsyarek xwe dadisepîne: Gelo ev awayê pêşketina nivîs û wergerra kurdî di heman demê de pesendkirina hewlên folklorîzasyonê nîne ku hêzên serdest bi sedan salan e dixwazin pêk bînin. Wate, gava zimanek di nav çend qadên diyar de hate zêvt û hepskirin, rê venabe da ku ew ziman hemû

potansiyela xwe derbîne û têra hemû layenên jiyana takekesê hevçax û bajarî û xwendewane bike. Diyar e divêt ku weşanger, edîtor û wergêrên kurd fikr û helwêstên xwe dîsan bînine jêr pirsyaran û lê ron bikin.

### •, ٤ Zimanê berdest wekî zimanê resen bo wergêriya kurdî

Wergerrên kurdî ji hejmareke zimanên cîhanê hatine kirin, wekî tirkî, swêdî, îngilîzî, farsî, danî û hwd. Tabloya li jêrî rêjeya wan zimanan a di warê wergerra kurdî de nîşan dide:

ziman	hjm. berheman		ziman	hjm. berheman
tirkî	٩٧		danî	٣
swêdî	٢٤		elmanî	٣
îngilîzî	١٨		kirmanckî	١
soranî	١٨		ermenî	١
farsî	١٢		norwêjî	١
frensî	٩		swêdî-tirkî	٨
erebî	٩		tirkî-elmanî	١
rûsî	٤		tirkî-îngilîzî	١
nediyar	١		sercem	٢١١

Tablo ٣. Zimanê ku berhem jê hatine wergêrran

Wergerrên kurdî bi giştî ji ١١ ziman û ji ٢ lehceyên kurdî hatine kirin. Deh berhem jî ji du zimanan pêkve hatine wergêrran; lê belê, di piraniya wan wergerrên ji du zimanan de zimanê eslî yê wergerrê tirkî ye û zimanê din bi tenê ji bo kontrol û tesdîqkirinê di prosesa wergerrê de cih girtiye. Bi vî rengî, hejmara wergerrên ji tirkî digihe ١٠٧'an; yanî zêdetir ji nivê sercemê berheman ji tirkî hatine wergêrran. Swêdî, wekî zimanê welatê nû yê piraniya roşinbîrên kurd ên li diyasporayê, bûye çavkaniyeke adan ji bo wergerra kurdî. Îngilîzî digel ku yek ji wan zimanan e ku li ser Kurdan herî zêde berhem pê hatine nivîsandin û herwiha xwediyê kulliyateke bêbalûpal a edebiyata cîhanî ye, bi tenê



ji ١٨ berheman re bûye zimanê resen ê wergerrê. Soranî bi taybetî di warê helbest û çîrokan de zimanekî girîng e bo wergerra kurdî ku ١٨ berhem jê hatine wergêrran. Dîsa farsî, frensî û erebî bi rêzê ١٢, ٩ û ٩ berheman, ziman in ku reng dane nav wergerra kurdî. Çar lêkolînên ji rûsî bi wergerra Têmûrê Xelîl, girîngiyek daye zimanê rûsî di wergerrên lêkolînê de. Herwiha ji danî, ermenî, kirmanckî û norwêjî jî nimûne hatine.

Hejmara nisbeten bêhed bilind a wergerrên ji tirkî pêdivî bi çend şîroveyan e. Li Tirkîyeyê xwendevanekî asayî yê pirtûkên kurdî di heman demê de xwendewar e di zimanê tirkî de jî. Kurdîxwînekî ku nekare bi tirkî bixwîne ne muhtemel e û heke hebin jî awarteyî ne. Herwiha, ji ber ku piraniya xwendevanên kurdîxwîn heta astekê çûne xwendingehan, ku perwerde li xwendingehan bi tenê bi tirkî ye û dîsa ji ber ku piraniya wan xwendina zankoyê tewaw kiriye, reng e ji bo gelek ji wan xwendina bi tirkî pir hêsantir be ji xwendina bi kurdî. Di rewşeke wisa de pirsyar ev e: aya çî ye motîvasyon û pêdiviya wergêrrana berhemên ku bi tirkî berdest in bo xwendevanan?

Mentiqa wergêrranê ya bingehî, berdestkirina berheman e bo wan kesên ku bi zimanê resen ê wan berheman nizanin an jî nikarin pê bixwînin. Di cewher de, gelek rexne hene li ser esasê wergerrê bi xwe, ji ber ku hîç wergerrek nikare cihê deqa resen bigire; û ev yek di her halekê de kêmasiyeke esasî ye bo pratîka wergerrê. Gotineke latînî ya meşhûr heye di warê wergerrê de ku dibêje *traduttore traditore* wate, *wergêrran xiyanetkîr* e. Herwiha, Berman (١٩٩٥: ٤٢) dibêje ku «her wergerrek ji tebîetê xwe, yanî ji ber ku wergerr e, biqisûr e». Lê belê nebûna rêyeke din ji bilî wergêrranê rewaiyekê dide karê wergerrê. Belam nimûneya wergerrên ji zimanê tirkî bo kurdî têne kirin rewşeke cuda nîşan dide, ji ber ew pêdivî û neçariya ku rewaiyê dide karê wergerrê nîne li meydanê lewre heman berhem bi tirkî, yanî bi zimanekî ku ji wan re destxweştir e, berdest in. Diyar e wergêr û

weşanger ne li dû qetandina/çareserkirina kêmasî an jî pêwîstîyeke xwendevanan lê belê, li dû *berterefkirina kêmasiyeke*<sup>٢١١</sup> zimanî bi xwe ne. Bêguman, di halê seferberîyeke wisa de endîşeyên estetîk û karzanî nabin ewelîyetên wergêr û edîtoran, û ev yek bi xwe re hindêk netîceyên xerab diîne ku em dê li jêrî behsê lê bikin. Kêşeyê girîng ku ji vê rewşa behskirî derdihê, kêşeya wergêrrana ji zimanê duyem e, yanî wergêrrana wergerrê ye.

### •• Helwêsta derbarê zimanê resen di wergerrê de wekî nîşaneyê têgihîştina ji wergerrê

Rexneya zimanî ya wergerran derveyî çepera vê gotarê ye; lê belê, me divê çend têbînîyan derbarê zimanê resen ê wergerran û giraniya zimanê tirkî ya di sercemê berhemana de derbibirin. Ji ٢١١ berhemên destnîşankirî<sup>٢١٢</sup> ji zimanekî duyem hatine wergêrran; bi gotîneke din, wergêrrana wergerrê ne. Hêjayî gotinê ye ku qederê ٢٨ lib ji wan jî tirkî hatine wergêrran yê din jî swêdî û elmanî ne. Bo nimûne, berhemên nivîskarên rûs, îngilîz, elman û fars ên wekî Tolstoy, Dostoyevskî, Jack London, Bertolt Brecht, Nietzsche, Elî Şerîetî, Samed Behrengî jî tirkî hatine wergêrran. Wisa diyar e ku tirkî îro bûye dergehê ku tê re berhemên edebiyata cîhanê dikevine nav zimanê kurdî. Çunku, diyar e yek ji her çar kitêbên ku ji tirkî tene wergêrran bo kurdî, bi eslê xwe ne bi tirkî ne lê ji zimanekî din hatine wergêrran bo tirkî. Rast e ku wekî weşanger li ser bergê piştê yê wan kitêban dinivîsin «ziman û pirtûkxaneya kurdî bi wergerra van berhemana dewlemendtir» dibin; lê belê ev rewş di heman demê de îşaretê bi çend layenên hesas ên wergêriya kurdî jî dîkin. Layenê

<sup>٢١١</sup> Me ev têgeh jî gotara Remezan Alanî wergirtiye ku nivîskar bi vê têgehê jî bo meyla giştî ya di warê edebiyat û mijûliya zimanî ya kurdiyê de diîne û dibêje ku hesta mesûliyetê, ku hesta motor û karîger e di nivîskariya kurdî de, rêya derhatin û rabûna edebiyateke xwedanendîşeyên estetîkeke takekesî û heqîqî dixitimîne. Bo lêkdaneke berfireh bnr. Alan (٢٠٠٩: ١١-١٨).

yekem ew e ku hesasiyeteke giştî sebarete bi wergerra ji zimanê resen nîne. Ji bilî weşanxaneyên wekî Bajar, Lîs, û ta radeyekê Avesta, weşanxane û edîtorên din xwediyê helwêsteke zelal nînin li dijî wergêrrana wergerran. Ev yek bêguman hevkat nîşana wê hindê ye ku meydaneke fireh a wergêriya kurdî durist nebûye ku tê de hebûna wergêrên xwedanê behreya wergêrrana ji zimanên cuda û ciyawaz rê bide danûstandin û munaqêşeyên çawaniya wergerran. Layenê duyem, tirkî ne ji ber hîlbijartina wergêran a li ser esasê prensîbên zimanî û estetîkî û rêkûpêkiya wergerrên bi wî zimanî, belku ji ber ku tenya ziman e ku ew wergêr dikarin jê wergerran bikin bûye dergehê edebiyata cîhanî, yanî, bi tenê ji ber ku zimanê berdest e wergerr ji tirkî têne kirin. Bi vî awayî, wergerra kurdî mecbûrî zimanê tirkî ye û ev yek lewane ye zerermend be ji ber ku di karê hunerî de ne mecbûriyet lê vîn û daxwaza navxweyî ya hunermendî ye ku nîrxê estetîk bilind dike. Herwiha, têgihîştineke wisa durist dibe weku zanîna zimanê tirkî bes e bo encamdana wergerrê ji vî zimanî. Yanî hevkat, rê li ber wê hindê digire ku feraset û qabiliyeteke wergerr û wergêran durist bibe di meydana wergêriya kurdî da. Layenê sêyem, ev hind wergerrên ji zimanê duyem nîşana wê hindê ne ku wergerra kurdî prêzezeke erzan e bi wateya ku rêzlênegirtina prensîbên wergerra çak rewşeke asayî ye. Ji bilî van xalên giştî, layenên negatîf ên wergerra wergerrê li jêr hatine rêzkirin.

### **•,•,• Wergêrrana ji wergerrê**

Heke me qebûl be ku wergêrran ne tenê raguhastina peyv û hevokan e ji zimanekî bo zimanekî dîtir belku di heman demê de raguhastina cîhanbîniya zimanekî ye ku di nav awa û rehendên wî zimanî de ye, hingî divê bê teslîmkirin ku nivîskarek berhema xwe di nav çarçoveya îmkân û taybetiyên zimanê xwe de dinivîse; wate, nivîskar berhema xwe bi wê cîhanbîniyê dinivîse ku awa û rehendên wî zimanî jê re dabîn dîkin. Taybetî û xweseriyên zimanan asteng in li ber wê hindê ku di navbera du zimanan de heveahengiyeke deqîq hebe ji bo

têgihîştin û derbirrîna rewşan. Gava wergêrek ji zimanekî deqekê werdigêrre, pêşî hewl dide cîhanbînî û derbirrîna, ku temsîla tefsîra nivîskarî ya rewş û rûdanê ye, di nav çarçoveya zimanê resen de têbigihe û di serê xwe de ron bike; paşê êdî dest pê dike muadilekê di zimanê xwe de peyda bike, helbet vê carê bi îmkanên ku zimanê wî/wê rê didinê. Lewma, gava em deqekê ji zimanê duyem werdigêrrin, êdî hîç karê me bi cîhanbînî û têgihîştina nivîskarî ya di çarçoveya zimanê wî de namîne, ji ber ku êdî di zimanê duyem de, wate zimanê ku deq bo hatiye wergêrran, tefsîr û formûlasyoneke din û cuda wergirtiye. Diyar e xweş û nexweş, wergêr çend behredar be û wergerreke çend kêrhatî jî be, her wergerrek digel xwe hindek taybetî û layenên deqa resen jê kêm dike, ev yek di tebîetê wergerrê de ye; herwiha, guhorîna cîhanbînî û tefsîra xweser a ku ziman pêşkêşî nivîskar û xwendevanan dike, serbixwe fakterên girîng in û delîlên wê hindê ne ku wergerra wergerrê rêyê li ber wê hindê digire ku wergerr ji karîgerî û potansiyelê xwe ji dest bide.

## ٥,٦ Edebiyata Zarokan

Edebiyata zarokan di nav nirxandinên li jorî de cih negirt. Heke em serinceke pir kurt bidin ser wergerra edebiyata zarokan em dibînin ku Swêd yanî diyaspora serkêş e di duristkirina kulliyateke berhemên edebiyata zarokan de. Bi taybetî weşanxaneyê Apecê, di encama kar û hewlên wergêrên wekî Mehmûd Lewendî, Amed Tîgrîs, Mûrad Ciwan, Seyîdxan Anter û redaksiyoneke profesyonel a desteyeke nivîskar û rewşenbîrên kurd, zêdetir ji ٦٥ pirtûkên zarokan ên ji swêdî hatî wergêrran çap kirine. Yek ji projeyên herî girîng û birêkûpêk ên wergerra kurdî bêguman ev rêza pirtûkên zarokan a Apecê ye. Herwiha, weşanxaneyên wekî Nûdem, Avesta û Weqfa Kurdî ya Kulturî li Swêdê jî pirtûkên zarokan bi formateke ku xwendinê li pêş çavên zarokan şîrîn bike çap kirine. Ligel vê hindê jî, kêşeya giştî ya nexwendewariya zarokên kurdî bi zimanê dayikê nahêle ku kulliyata pirtûkên zarokan bi rêk û pêkî erkê xwe bi cih bîne.

## ٦. Netîce û lêkdan

Helsengandineke berteng a warê wergerra di kurmanciyê de çend layenên serekî nîşanî me dan. Me dît ku werara wergerra kurdî heta dereceyeke bilind hevterîb bûye digel rewşa giştî ya roşinbîrî û weşana bi kurdî. Lewre destpêka ku bi motîvasyonên dînî ji layê mîsyoneran ve pêk hatiye, digel hewl û xebatên derdora Hawarê şiklekî roşinbîrî û zimanî digire; lê belê, çawa veguhastina tecrûbe û tradîsyonê di navbera van du qonaxên navborî de pêk nehatibe, tesîra hewlên qonaxa Hawarê jî heta salên ٨٠'yan nahêne dîtin. Di wê qonaxa sêyem de, bi îmkân û têgihiştinên nûjen, rewta ku bal û hêza xwe dide ser wergerrê di nav sê deheyan de, ji ١٢ zimanan, lê bi taybetî ji zimanê serdestên xwe, yanî ji zimanê ji tirkî, bi hejmareke girîng kitêban werdigêrre kurmanciyê û bi vî rengî tevkariyê di wê hindê dike ku dergehê edebiyat û nivîsevaniya cîhanî li kurmanciyê jî vebe. Lê belê, tehlîleke kurt nîşan da ku bizava wergerrê di kurmanciyê de, di çarçoveya bêderfetî û bêpiştevaniya hukûmî û zanistî de li ser esaseke zêde-ne-qahîm bi rê ve çûye û diçe; lewre prensîbên wekî zimanê resen di wergerrê de û têgihiştineke esxerî ji prosesê wergêrranê gelek caran nebûne şertên edîtor û weşangerên kurd. Herwiha, wekî xulase, pirsyarek ku divê edebiyat û nivîsevaniya kurmancî li xwe bike ew e: aya bo çî hejmareke navên wergêrên kurd nîne ku bi karê xwe yê wergerrê bêne pêş; yanî bo çî wergêr, bi wateya kesê an kesa ku bi şewazekî herfeyî xerîkî karê wergêranê ye, durist nabe di nav Kurmancên bakur de ?

### Têbînî:

١. Li vir qesta me bi tenê kitêbên wergêrrayî ne; heke na di sala ١٩٢٥'an de Încîlek bo kurdî tê wergêrran lê belê ji ber ku wergerreke birêkûpêk û têgihiştinbar nîne nahê çapkirin. Ji bo zanyariyên zêdetir bnr. Thomas (١٩٩٠). Herwiha ihtimal e ku berî vê tarîxê wergêrrên bi kurdî çap bibin, lê halê heyî

zanyariyên di destê me de van berhemana wekî nimûneyên pêşîn ên wergerra kurdî didêrin.

٢. Divêt diyar bikin ku di vê lêkolînê de em serincê nadin ser çawanî û rexneya wergerran; hêvîdar in lêkolînên dîtir ronkatiyê bixine ser wî layenê girîng. Herwiha, wergerrên ku wekî kitêb bi kurmanciya bakur û li Kurdistana bakur, Turkiye û li Ewrûpa çapkirî mijara vê gotarê ne.

٣. Ferhenga menzûm a kurdî-erebî-kurdî *Nûbehara Biçûkan* (١٦٨٣) ya Ehmedê Xanî û rêzimana erebî ya bi raveyên kurdî bi navê *Tessrîf* ya Elî Teremaxî (sedsala XVII'an) delîlên vê hizrê ne.

٤. Qanûn û sazkarîyên wekî Tevhîd-î tedrîsat (١٩٢٤), Rakirina xelîfetiye (١٩٢٤), girtina medreseyan (١٩٢٤), Qanûna Takrir-i Sukûn (١٩٢٥) ku li pey Serhildana Şêx Seîd (١٩٢٥) hatibû birêkxistinû Şark Islahat Planı (١٩٢٥) (Pîlana Isleheta Rojhilatê) ya nihênî, ji bilî muhtewa û karîgeriyên xwe yên din, detpêka yasayîbûna bêtehemuliya dewletê ne jî li hember zimanê kurdî.

٥. Helbet, berî rabûna wê qedexeyê jî, di nav bergehê siyasî yê pir daxiraw de zimanê kurdî bi rêya weşanên deryasayî lê bi taybetî bi rêya radyoya Êrevanê qadeke giştî ya qismî bi dest xistibû.

٦. Berî ku ev ders bi biryara rêveberên xwe ve bêne girtin, sertîfîkaya dersan dabûne ١١٧٩ şagirtan, û gava hatine girtin, ١٧٨٠ şagirtên nivîsî hebûn. (bnr. Akin ٢٠٠٧).

٧. Dehqan (٢٠٠٩) sala çapkirina wê Incilê wekî ١٩٦٥ dide, lê li ser nusxeya eslî ya kitêbê wek ١٩٥٧ hatiye.

٨. Ji bo nirxandineke Încîla bi elifbêya ermenî ya bi kurdî, bnr. B. W. Stead, 'Kurdistan for Christ', *The Moslem World*, ١٠, ٣ (١٩٢٠), rp. ٢٤٧. Herwiha bnr. K. J. Thomas, '[Translations of the Bible into] Kurdish', *Encyclopaedia Iranica* IV (١٩٩٠), rp. ٢١٤.

٩. Sînem Bedîrxan diyar dike ku ew wergerr hêj nehatiye çapkirin ; lê di berhema navborî de (Thomas ١٩٩٠) ١٩٤٧ wekî sala çapê û Beyrûd wekî cihê çapê hatiye destnîşankirin.

١٠. Me ev têgeh ji gotara Remezan Alanî wergirtiye ku nivîskar bi vê têgehê ji bo meyla giştî ya di warê edebiyat û mijûliya zimanî ya kurdîyê de diîne û dibêje ku hesta mesûliyetê, ku hesta motor û karîger e di nivîskariya kurdî de, rêya derhatin û rabûna edebiyateke xwedanendîşeyên estetîkeke takekesî û heqîqî dixitimîne. Bo lêkdaneke berfireh bnr. Alan (٢٠٠٩: ١١-١٨).

### Çavkanî:

- Alan R. (٢٠٠٩). **Bendname**. Stenbol: Avesta.
- American Bible Society. (١٨٥٧), **Injil Xode e me' Isa el Mesihe nevesandyn be deste Madteos Markos Luqas u Hanna**. [The Gospel of our Lord Jesus Christ written by Matthew, Mark, Luke and John]. Stenbol: American Bible Society Pub. No. ٦٨٥.
- American Bible Society, (١٩٥٣), **Incila Luqa [The Gospel of Luke]**. Bêrûd: ABS Publication No. ٦٧٧B.
- American Bible Society, ( ١٩٤٧), **Metheloke'n Hezrete Sileman [The Proverbs of Solomon]**. Bêrûd: ABS Publication No. ٦٧٧p.
- Bayazidi M. M, (١٩٨٦), **Tevârîxî qedîmî Kurdistan (Histoire ancienne du Kurdistan)**, Izdatel'stva Nauka, Glavnaja redaktsiya vostocnoj literatury. Moskova.
- Berman A. (١٩٩٥), **Pour une critique des traductions**, John Donne. Paris: Gallimard.

- Benjamin W. (١٩٢٣), **The Task of Translator** (wergêrana ji elmanî bo îngilîzî Harry Zohn, ١٩٦٨). di nav de: Venuti L. (ed.) ٢٠٠٠. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, ٧٥-٨٥.
- Dehqan M. (٢٠٠٩), **A Kirmashani translation of the Gospel of John**. *Journal of Eastern Christian Studies* ٦١(١-٢): ٢٠٧-٢١١.
- Jakobson R. (١٩٥٩). **On Linguistic Aspects of Translation**. di nav de: Venuti L. (ed.) ٢٠٠٠. **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, ١١٣-١٨.
- Malmîsanij(٢٠٠٦). **The Past and the Present of Book Publishing in Kurdish Language in Turkey**. [Kitêba înternetî berdest e bi îngilîzî]: <http://www.npage.org/IMG/pdf/Turkey.pdf> (٣٠ Gulan ٢٠١٠).
- Oustinoff M. (٢٠٠٣). **La Traduction**. Prais: PUF [çapa sêyem a rastkirî ٢٠٠٩].
- Perrin I. (٢٠٠٠). **L'anglais: comment traduire ?**. Paris: Hachette.
- Peter L. (١٨٥٧-١٨٥٨), **Forschungen uber die Kurden und die iranischen Nordchaldaer**. St. Petersburg: Eggers.
- Thomas K. J. (١٩٩٠), [Translations of the Bible into] **Kurdish**, *Encyclopaedia Iranica*. cild IV: ٢١٤.



## **Li ser Bingehên Felsefî yên Mem û Zînê**

Dilşad Opengîn\*

Kurte:

Tê heye ku “Xanî” di mesnewiyê de, wekî ku feraseta materyalist îdia dike, bi uslûbeke diyalektîk nivîsîbe. Belam herwekî ku ev yek nabe delîlê materyalistiya wî, wisa jî nabe bingehê bo felsefeya zal di Mem û Zînê de. Bi pêy heman mentiqê ye ku filozofên wekî Platon, Hegel, Kant û Farabî nabin materyalist.

Ji ber klasîkbûna Mem û Zînê, em mecbûr in wê bi kelepûrê musterek bizanin. Bêguman, her kesê ku bala xwe dide ser kelepûrê musterek xwedanê mafê şîroveyê ye. Lê belê lêkdana meseleyê bi endîşeyên îdeolojîk an jî destnîşankirina wê wekî bingeh bo îdeolojiyan, dûr e ji her çi niyetpakîyê. Diyar e li rûyê paradîgmayên fikrî, nakokiyên mezin hene di wan hewlan de ku Mem û Zînê dikin tehlîleke dubendiyên çînî, xasma yên ku wê nêzikî materyalizmê, anku girîngtirîn argumana ramana felsefeya sosyalîst dikin. Girîngtirîn referansa Xanî Wehdet-î wucûd e. Diyar e gelek bikelktir e ku em ji qebûlên Xanî bi rê bikevin da ku tehlîlên pêbawertir bi dest me ve bên. Ji hemîyan pêştir jî, fikra ku divê bê qebûlîkirin ew e ku Xanî ramanwerekî felsefeya îslamê ye. Piştî vê qebûlê, referansên din ên mesnewiyê bi xwe dê derkevine mexderê.

Serqise, gava em Mem û Zînê di nav çarçoveya wê ya tekmîl de lêk bidin, em dibînin ku ew fikr tê de serdest e ku mirov wekî bûnewerekî exlaqî hatiye û çareserkirina kêşeyên komelgeyî jî bi tenê dê bi rêya pirs û rapirsînên exlaqî mumkin bibe.

**Peyvên sereke :** Mem û Zîn, Xanî, felsefe, îdealîzm

---

\* Mamosteyê felsefeyê.

## Destpêk

(Mem û Zîn) her ji tebîetê xwe ve mesnewiyeke wisa bergeh-fireh e ku rê dide şîroveyên li ser bingehê gelek bîrên felsefî yên cihêreng. Lê diyar e ku halê heyî piraniya lêkdan û krîtîkên li ser vê berhema navhatî di çarçoveya gotara materyalist de mehdûd in. Lêkolînên Izedîn Mustefa Resûl ên li ser Mem û Zînê û xebata H. Mem, ya ku Xanî wekî filozofekî dinirxîne, bi tenê du nimûneyên serekî ne ji wê gotara materyalist. Bi ya boçûna materyalist, Ehmedê Xanî, gava diyardeyên komelgeyî rave û teswîr kirine, kelk ji diyalektîkên materyalist wergirtiye û helwêsta xwe ya edebî jî herwiha di nav çarçoveyeke diyalektîk de durist kiriye. Di nav wan xebatan de gelek caran beytên Xanî wisa hatine şîrovekirin ku tê de cudatiya çînên komelgeyî bêne tespîtîkirin. Li layê din, şîrove û lêkdanin hene ku bêtir balê dikêşine ser wê hindê ku Mem û Zîn mesnewiyeke mîstîk e û şîroveyên li ser wê divê di çarçoveya wî çeşnî û kelepûra mesnewiyan de bêne dariştin(Alan, ۲۰۰۶: ۱۹-۵۰). Em dê li vir layê mîstîk ê Mem û Zînê qebûl bikin û bidin pêş; û beramber vê yekê jî, dê rexneyê li wan hewlan bigirin ku li dor cîhaneke fikrî ya sosyalîst hewl didin Mem û Zînê nêzikî xwendin û boçûneke materyalist bikin. Bi vî rengî, armanca me dabînkirina argûmanan e ji bo çespondina bingehê wê yê îdealîst.

## Şîroveyên li ser bingehê sosyalîst

Hemû sîstemên felsefî meylên xwe yên li ser meseleya hebûnê li dor du boçûnan rave kirine. Ev her du boçûn îdealîzm û materyalîzm in. Wate, bingehê boçûnekê an xwe dispêre materyalîzmê an jî îdealîzmê. Îdealîzm hebûnê bi giştî bi vî rengî rave dike: “Navê wan hemû sîstem û boçûnên felsefî ku şîûra di bin her şiklî de li gor madeyê wek yekemîn, bingehî û diyarker dihesibîne...” (Buhar, kosing, ۱۹۹۹: ۱۹۵). Wê çaxê, ji bo îdealîzmê, bingehê hebûnê ‘îde’ an jî şîûr e. Di materyalîzmê de, ku rast li dijî van boçûnên îdealîst e, bingehê hebûnê

made ye. Pênaseya ferhengî ya materyalizmê dê meseleyê rontir bike, lewre bi ya Buhr & Kosing (١٩٩٩: ٢٦٣) materyalizm, “di felsefeyê de meyla serekî ya li dijî îdealîzmê... Berevajî îdealîzmê, di materyalizmê de, made li gor şîûrê yekemî, bingehî û diyarker e; lewma materyalizm, hemû ew meylên ku kêşeyên felsefî bi têgihiştineke madeger lêk didin di nav xwe de dihawîne” (Buhar, kosing, ١٩٩٩: ٢٦٣). Melûm e ku divê bingehê Mem û Zînê ya felsefî hebe. Ew jî yek ji van her du boçûnên bingehî ye, wate, ew bingeh an made ye an jî şîûr e.

Izedîn Mistefa Resûl (٢٠٠٧), ku hêj jî li ser Mem û Zînê bisporê herî şareza tê qebûlîkirin, di wî beşê kitêba xwe de ya bi serenavê “Perspektîfa komelgeyî li bal Xanî”, bi têgihiştineke materyalist şîroveyên xwe lê kirine. Bi ya wî, aşkera ye ku Xanî cudatiya di navbera çînên komelgeyî de di qalibê berhema xwe de bi cih kiriye. Ev cudatî car di çarçoveya kedkar-dewlemend de û car bi rengê bindest-rêveber xwe nîşan daye. Yanî, bi ya wî Xanî xwediyê helwêsteke çînî ye. Vê helwêsta wî kiriye ku ew rêza xwe digel çîna kedkar bigire. Resûl diyar dike ku “hindek tespîtên Xanî, dişibin wê gotara ûtopîk ya di teswîrên sade yên wan şairan de ku dixwazîn cudatiya çînî rakin û sosyalîzmê ava bikin.” (Mustefa Resûl, ٢٠٠٧: ١٥٠).

Diyar e ev hewlên Resûlî bala xwendevan û lêkolînan kêşaye, çunku em dibînin bûye armanca hindek rexneyan. Bo nimûne, Alan (٢٠٠٩) dibêje ku Resûl, bi tenê piştî rûpela dusedê ji kitêba xwe vedigere ser lêkdana layê mîstîk ê Mem û Zînê û dibêje ku “berî wê, mixabin bi îspatkirina gelperweriya Xanî û destpêka fîkra kurdî ya sosyalist mijûl e” (Alan, ٢٠٠٩: ٢٣-٢٤). Resûl nîvê kitêba xwe terxan dike bo danîna nêzîkatîyê digel feraseta diyalektîk. Axirî êdî li ber nezera Resûlî, Xanî di meseleya tehlîla çînî de xwediyê helwêsteke pir aşkera ye. Digel vê yekê jî, Resûl gelek caran diyar dike ku Xanî li ser bawerîyeke îslamî ye û xwediyê ruhekî tesewwûf-perwer e. Bi taybetî,

berev dawiya xebata xwe, bi serenavên wekî tesewwûf, eşqa xudayî û şerîat aliyên tesewwûfî yên berhemê teslîm dike.

Ehmedê Xanî di edebiyatê de bi taybetî di çesnê mesnewiyê de munaqeseyeke siyasî û komelgeyî daye ber xwe û şexs û zumreyên siyasî jî xistine nav vê munaqeseyê. Armanca wî bi vê munaqeseyê, avakirina komelgeyeke îdeal e. Xanî dîtiye ku di nav gelên cîran de heta çî dereceyê mêtinkariyeke mirovî heye; herwiha, têgihiştîye ku li ba wan faydexwazî û şkestên exlaqî bûne sebebê pêkhatina şêlûbêla komelgeya bêedalet. Digel van hemiyan, bertengiya azadiyên ferdî û komelgeyî kiriye ku Xanî berê xwe bide duristkirina komelgeyeke îdeal. Tehlîlên wî yên komelgeyî eks û sîtava dubendiyên çînî nîne, belku hewla pêkgehandina tebeqên komelgeyê ye. Lewre divê nehê jibîrkirin ku Xanî ji zumreyeke perwerî û bijare tê. Xaniyê roşinbîrê bijare, ji helwêsta layengîriya fikra çînî zêdetir, nêzîkî fikra peymana komelgeyî ye. Resûl vê peymana komelgeyî na, lê peymana çînî qebûl dike: “Xaniyê ku li gelek cihan sofî, mela, feqîr û paşa jêk cuda dikirin, di daweta Sîfî û Tacdînî de wan digihîne ba hev da ku qet nebe di meseleyên jêkhezkin û evînê de bikarin bi hev re bin” (Mustefa Resûl, ۲۰۰۷: ۱۲۷).

Dîsa H. Memê ku derheqê Ehmedê Xanî de xebatên serincrakêş dike, serincê dide ser layenên îdealîst û herwiha materyalîst ên feraset û fikrîyata Xanî û îdia dike ku di Mem û Zînê de layê materyalîst ê Xanî zal e. H. Mem wê fikra xwe bi vî rengî derdibirre: “Wî (Xanî) îfade kirîye ku hêmanên zid tevlihev in. Digel ku naveroka felsefeya Xanî wekî fikra ramanwerên Aristo, Kant, Descartes îdealîzmî û materyalîzmî xuya dike jî, aliyê wî yê materyalî zêdetir giran e. Ew aligirê determînîzmê ye û bi diyalektê ve girêdayî ye. Encama bûyeran realîteyên hêzê yên zidan tayîn dikin. Dîtina encamê bi ceribandîna pêk tê”(Mem, ۲۰۰۴: ۱۵۰). H. Mem di tespîtên xwe de wêdetir diçe û Xaniyê wekî ramanwerekî materyalîst destnîşan dike û heyraniya xwe ya bo Xanî li ser materyalîstiya wî derdibirre; lewre H. Mem diyar

dike ku “dema ku mirov li çax û mercên Xanî difikire, mirov heyran dimîne Xanî jî daringperest (materyalist) e. Li gorî wî, sedema cudahiyan destpêka afirandina madeyan e. Ew dijberîya madeyan û afrînerê wan ji serî de qebûl dike. Lê belê li gorî wî mirov ji alîyê aqil ve tam serbixwe ye. Ji dijberî û nakokîbûna wan encamên derdixe” (Mem, ۲۰۰۴: ۱۴۹).

Bi qenaeta me, ne durist e ku Xanî bi materyalîzmê ve tehlîl bikin û di vê çarçoveyê de profîla ramanwerekî materyalist bidinê. Bêguman neheqî ye ku lêkolîner rabin ji Mem û Zînê, an jî ji hindek beşên wê, wate û şîroveyên li jêr xizmeta îdeolojiya xwe derxin û herwiha ji bo hindek rewten felsefî referansan jê durist bikin. Diyar e ev endîşeya duristkirina referansan bo rewten modern, bi taybetî bo Marksîzmê, rengê modeyê girtiye. Du nimûneyên ku Remezan Alan dide vê rexneya me piştrast dikin. Ji wan ya yekem, boçûna Faîk Bulutî ye, ku bi ya wî Xanî tehlîla komelgeya kurdî li ser esasekî materyalist dike û “di wan çatarêyan de gelek caran îdia dike ku Xanî hem materyalist e û hem jî wekî marksîstan di nav xweza û civakê de bi gelek caran yekîtiya tezanan keşif kiriye. Li gor wî, dema Xanî derbarê rewşa kurdan de pirsên vir de wê de ji îradeya îlahî dike, materyalist e.” (Alan, ۲۰۰۹: ۱۹-۵۰).

Nimûneya duyem rewşa wan kesan e ku hewl didin layen û meseleyên wê serdemê di nav hidûdên çarçoveya têgehî ya marksîzmê de lêk bidin û pê rave bikin. Alan, derbarê M. Ayhanê yek ji wan kesan de diyar dike ku “... Navê beşeke pirtûka wî her tiştî eşkere dike: Emekçi Aydın Ehmedê Xanî’de Devrim Düşüncesi ve Mem û Zîn’de Kürdistan’ın Alt ve Üst Yapı Kurumları. Yanê Di Rewşenbîrê Kedkar Ehmedê Xanî de Fikra Şoreşê û di Mem û Zînê de Seresazî û Binesaziya Kurdistan” (Alan, ۲۰۰۹: ۲۳-۲۴).

Heke em bixwazin Xanî di bin banê fikr û rewtekê de bi cih bikin, lazim e vî tiştî li ser esasê qebûlên Xanî bi xwe bikin. Xanî qebûlên

xwe di ser û dawiya mesnewiyê de bi rengêkî aşkera diyar dike, wan bi argumanên tesewwûfî qewî dike û herwiha bi navê Xwedê dest pê dike û bi heman rengî jî bi digihîne dawiyê. Qencî û edaleta mutleq a Xwedê, argumanên serekî yên felsefeya wî ne. Em bawer dikin ku rasttir e ku bingehên têgihîştina hebûnê li bal Xanî, di nav çarçoveya felsefeya Îslamê de û bi boçûneke tesewwûfî bêne lêkdan û ravekirin. Ji ber ku her wekî gelek şîrovekarên wî jî diçespînin, îmkân nîne ku mutesewwîfiya Xanî bê înkarkirin. Lewma heke me qebûl be ku Xanî sofî ye, hingî em dikarin bêjin ku wî di ravekirin û têgihîştina hebûnê de bingeh li ser pêwendiya Xwedê-alem danaye. Di wê bareyê de, Demirli (۲۰۰۸:۱۷۴) dibêje ku “li bal Sofîyan, di navenda têgihîştina hebûnê de Xwedê heye û ew fikr li ser şîroveyeke pêwendiya Xwedê-alem ava ye. Ev şîrove, alemê û meseleya afirînê bi Xwedê ve dispêre û li gor wê, ew pêwendî bi nasîna Xwedê çêdibe bi rêya nasîna dinyayê û bi wateya berteng bi rêya nasîna nefsa xwe di çarçoveya pêwendiyêke sebebîyetê de ku îmkânê dide bidestxistina zanyariyan derbarê Xwedê de (demirli, ۲۰۰۸:۱۷۴).

Fikra tesewwûfî ya di mesnewiya Xanî de nîşan dide ku ew mesnewiyeke mîstîk e. Lê belê, tê heye ku hizreke bi tenê li ser esasekî mîstîk bibe sebebê wê hindê ku temayên Mem û Zînê yên komelayetî û siyasî feramoş bikin. Bo Remezan Alanî, şûnpêyên tesewwûfê yên digel Xanî bes in ku mirov Mem û Zînê bi mesnewiyeke mîstîk bizanin, lewre nivîskar dibêje ku “Mem û Zîn ji aliyê qalib ve, cureyekî dewra xwe ye. Sadiqî hemû taybetiyên mesnewiyê ye: Girîzgeha wê bi tevîd, mûnacad, na’d, medhiye û sebebê nezma kitêbê pêkhatiye. Her çiqas di medhiyeyê de pesnekî adetî tunebe jî, di şûna wê de rewşa kurdan a demê vegotibe jî û bi vê vegotinê pêlekê rakiribe jî, dîsa jî tradîsyonê bi temamî veneqetiyaye, ew pêla rabûyî, mesela bi pesnê Mîr daketiye. Beşa axaza qiseyê, eşqa beşerî ya ku merhale bi merhale ber bi ya îlahî ve kemiliye, jî xwe re

kiriye mijar. Û xetîme jî wekî hemû mesnewiyan bi daxwaza efûya qusûran qediyaye...”(Alan, ۲۰۰۹: ۱۹-۵۰).

Me berê jî got ku em muwafiq in digel fikra hebûna layenê mîstîk ê Mem û Zînê. Lewma qayde ye em munaqeseya xwe bi têgihiştina têgeha hebûnê li bal Xanî pêdatir bibin.

Xanî ramanwerekî felsefeya Îslamê ye. Wekî peyrewê Îbnû'l-Arabî, Xanî li ser du layenên hebûnê radiweste. Ev herdu layen, bûnewerê îcbarî û yê mumkin e. Demirli (۲۰۰۸) vê meseleyê wiha ron dike: “Di esasê hizra Îbnû'l-Arabîde hemû tişt xwe dispêre serekaniya îlahî. Ev xal di fikra Îbnû'l-Arabî de girîng e. Lewre Îbnû'l-Arabî û peyrewên wî, bûnewerê bi yek dizanin û li ser du layenên wê radiwestin. Di vî halî de cudatî divê di navên îlahî de hebe. Bi ya Îbnû'l-Arabî, cudatiya di tiştî de tê dîtin, jî dijberiya di navbera navên îlahî de ye(demirli, ۲۰۰۸: ۱۹۴).

Ev beytên Xanî ku li ser bûnewer û afrînê ne, nîşanên wê hizrê ne. Serekaniya jiyanî ya hemû bûneweran an jî aferîdeyan xwe dispêre layenê yekem ê bûnewerê, yanî bûnewerê îcbarî (Ellah).

**Cîhan û mirov, her tiştên xuya**

**Her afrîdeyên ji bilî Xweda**

**Hemyan bi te ye jîn û derbarî**

**Xwedayê jîna xuya û veşarî(Dost, ۲۰۰۸: ۱۸).**

Ji ber vê hindê palpişt û bingehê wê hindê nîne ku yek rabe bi tenê ji ber ku Xanî prensîbên zid bi kar anîne, şîroveyeke materyalist bide fikrên Xanî. Reng e hewla têgihiştina Xanîyî di çarçoveya fikra Wehdet-î Wucûd de, ku ramana ravekirina bûnewerê ye li bal

filozofên Îslamê, meqbûltir be, ji ber ku wê çaxê em dikarin wî wekî xelegeke silsileya fikrî ya Farabî û Îbnû'l-Arabî bibînin. “Wehdet-î Wucûd bi şiklê herî sade wiha tê terîfkirin: hisêbkirina mumkin û îcbariyê wekî du layenên wê bi rêya hisêbkirina bûnewerê wekî yek û bêyî ku di nav layenên wê yên îcbarî û mumkin de bê jihevkin. Pênaseya herî rast a Wehdet-î Wucûdê ev e. Her ev pênase rê dide têgihiştina rexneyên sebarê bi têgehê bi xwe jî. Ev pênase rê dide awêrkirin/wawartina têgeha Wehdet-î Wucûdê ji hizrên pê re pêwendîdar. Lewre hizra metafîzîk a filozofên Îslamê ew e ku bûnewerê wekî têgeheke aşkera ya di zihnê mirovî de bigirin û bi xêra wê bûnewerên mumkin destnîşan bikin” (demirli, ۲۰۰۸: ۱۹۴). Li dor vê pênase û raveyê mirov dikare raveya metafîzîk a hizra Wehdet-î Wucûdê li bal Xanî di beytên jêrî de bibîne:

**Te evqase tişt dan xuyakirin**

**Ev tiştên ciwan te peyda kirin**

**Te her tişt peyda kir ji nebûnê**

**Te ew bê bingeh anîn hebûnê (Dost, ۲۰۰۸: ۱۸).**

Di beyta yekem de, tê ravekirin bê ka çawa tiştên qabilî-hebûn (tiştên diyar), ku hêmana duyem a Wehdet-î Wucûdê ye, digel yê hebûna wî îcbarî (Ellah) dibe bûnewer. Wate, sebebê hebûna tişt û madeyê tişt bi xwe nîne belku bûnewerê îcbarî (Ellah) ye ku jixwe sebebê hebûna wê ye. Li vir, bi pêçevane digel feraseta materyalist, Xanî, xwe naspêre tiştî, belku ji bo wî xal û palpišta xwespartinê, xwedê an jî îradeya xwedê ye ku ew bûnewerê peyda û laşdar dike. Di beyta duyem de jî bi rêya bikaranîna têgehên ontolojîk (wekî hebûn/nebûn) hewla çespendina Wehdet-î Wucûdê diyar e. Li vir, hatina tiştî ji nebûnê bo hebûnê, made an jî tişteki din nîne, belku hebûn bi xwe ye. Bi taybetî, meseleya bingehê ku di tebîetê tiştî de ye,



bi rengekî ontolojîk li derveyî nîqaşê dihêle. Ji bo Xanî wucûda tiştî hewceyî bingeh û binetarekê nîne, yanî çêbûn û wucûd bi xêra tişt an jî cismekê nîne. Xulase, bûnewerê îcbarî dibe yek digel tiştên ku afirandine. Ev yekîti, di kelepurê Xanî yê fikrî de Wehdet-î Wucûd bi xwe ye.

Feraseta hebûnê ya li ser esasê Wehdet-î Wucûdê ji bo raveyan xwe dispêre felsefeya exlaqê. Jixwe Xanî jî mîna gelek filozofên şerqî û xerbî, mirovî wekî bûnewerekî exlaqî dizane.

### Bingehê Îdealîzma Exlaqî li ba Xanî

Xanî, di nav çeperên cihanbîniya xwe de, ji bo ravekirina diyardeyên komelayetî û siyasî feraseta îdealîzmê bi bingeh dizane û bi argumanên îdealîst hewl dide li ser wê bingehê pêda biçe. Xasyetên exlaqî ku Xanî dixwaze di zumreya rêveber de bibîne, ku di beytên li jêr de diyar in, ji wan nimûneyên serekî ne. Lewre, ji bo Xanî armanca serekî ew e ku bi rêya xasyetên exlaqî sî û sîtava vîna xwedayî û îdeaya çakiya mutleq li ser dinyayê bibîne. An jî bi gotineke din, li ba wî hewla gihiştina bi insan-i kamil serdest e. Insan-i kamil di tesewufê de bi vî rengî diyar dibe: “tenê bi çakkirina exlaqî mumkin e ku mirov bi rêya xwedûrxistina ji hebûna xwe bigihe zanyariya rast a derheqê xwe û alemê de. Piştî yekem hereketên zuhd û cizbê, gava tesewuf li dû meşruiyetekê bû di nav zanistên îslamî de, kamilbûna exlaqî wekî meydana destnîşan kiribû. Tenya meydana ku tesewuf pê re bête yekkirin an jî tê de binecih bibe, warê exlaq e û ev yek hîç neguhoriye. Li rexê din jî, bicihbûna tesewufê di nav meydana exlaqê de, hemû sûfîyan li jêr heman pênaseyê digihîne yek. Taybetiya ku sûfîyî dike sûfî, helwêsta wî ya derheqê exlaqê de û rêbaza wî ya pêşxistina exlaqê ye” (demirli, ۲۰۰۸: ۲۸۴).

Li vir, mirov dikare ji perspektîfeke tesewufî re hewla gihiştina bi mirov û komelgeya azad bibîne li ba Xanî. Di vê hewlê de armanca wî ya yekem zumreya rêveberan e.

Fikra Xanî ew e ku geşedan û bayexpêdaneke edebî dê bi rêya lêxwedanbûna hakim û rêveberên xwedan-xasyetên exlaqî mumkin bibe. Diyar e Xanî li vir mesûliyetekê dispêre şaneyên mîr û hakimên lê digel vê mesûliyetê jî wazê ji wan naîne û ji wan bêhêvî nîne. Bi rengê paradoksî, digel ku wazê ji mîr û hakimên naîne, wekî musebbibên bedbextî û bedhaliya Kurdistan jî wan destnîşan dike.

### **Eger ku şerm e bindestiya wan**

#### **Şerm e bo kesên bi nav û nîşan (Dost, ۲۰۰۸: ۳۶)**

Wan rêveberan, xasyetên xwe yên exlaqî yên wekî dîndarî, nezaket, camêrî û dilêrî berdan, û dûr ketin ji çakiya exlaqî. Gava Xanî rexneyeke exlaqî li zumreya rêveberên çaxa xwe digire, xasyet û serfiraziyên pêşiyên wan bi bîr tîne. Lewma reng e nakokbar nebe ku em li dijî gotara sosyalîst bibêjin ku dubendiyeke diyalektîk a bindest-serdest nebûye, belku bi pêçevane, helwêsta wî li ser esasê spartina mesûliyetên exlaqî li rêveberan pêk hatiye. Xanî di beytên jêrîn de, wesfên exlaqî yên ku divê li ba rêveberan hebin bi vî rengî derdibirre:

### **Eger hebûya me yeki xweşmêr**

### **Zimanşêrin û hem ji ciwanmêr**

### **Next û qelenê dinê ye bexşin**

### **Comerdî û nazikî ne, kabîn**

**Min bi zanebûn ji dinê pirsî**

**Qelenê te çî? Got: Serbilindî (Dost, ٢٠٠٨: ٣٦)**

Dîsa di van beytan de ku pesnê Mîrê Botanê dide, xasyetên exlaqî (camêrî, zanayî, dilêrî) wiha rêz dike:

**Çavdestê comerdîya wî Hatem**

**Têkçûyî dilêrîya wî Rustem**

**Ji serfirazî, comerdîya wî**

**Comerdîya Hatem ma li dawî**

**Hişmendî rêk û pêkî, huner**

**Comerdî û hem zanîn û hem şer (Dost, ٢٠٠٨: ٥٢)**

Xaniyê ku peyrewê fikra felsefeya îdealîst a Platonî ye, bi dîdeke cudatir ji Platonî, sebareti bi çakiya exlaqî pirsên taze dike. Bi ya wî, nîrxên exlaqî yê komelgeyê dûr ketine ji çakiya mutleq. Sebebê wê têgihiştina xerab a li ser nîrxên exlaqî, ne di ya îdeal de ye, belku di pratîkên jiyana komelgeyî de ye. Tam li ser vê xalê Xanî xwedanê têgihiştineke cuda ye ji Platonî. Lewre li ba Platonî, çakî û bediya ruhî ne li derve belku di îdeayê bi xwe de ye.

Di vê çarçoveyê de Xanî bi şert û mercên komelgeya xwe û averêbûn û şewiyana nîrxî ya xelkê xwe ve dest pê dike. Xanî serê pêşî girîft û kêşeyên mîletê xwe di dîmenê kêşayî de dane pêş. Diyar e rewşa gelê kurd û dîmenê şertên wê çaxê, kiriye ku Xanî pirsên li ser nîrxên komelgeya xwe di nav dînamîkên komelgeya xwe de bigerre. Bi ya wî, heke Kurd digel xelk û împêretoriyên herêmê xweşhal nebin, ev yek bêtir ji ber dûrketina Kurdan e ji nîrxên îdeal ên exlaqî.

Lewma ji bo pêkhatina başiyeke komelgeyî lazim e ev nirx jinûve bêne terîfkin.

### Netîce

Tê heye ku Xanî di mesnewiyê de, wekî ku feraseta materyalist îdia dike, bi uslûbeke diyalektîk nivîsîbe. Belam herwekî ku ev yek nabe delîlê materyalistiya wî, wisa jî nabe bingehek bo felsefeya zal di Mem û Zînê de. Bi pêy heman mentiqê ye ku filozofên wekî Platon, Hegel, Kant û Farabî nabin materyalist.

Ji ber klasîkbûna Mem û Zînê, em mecbûr in wê bi kelepûrê musterek bizanin. Bêguman, her kesê ku bala xwe dide ser kelepûrê musterek xwedanê mafê şîroveyê ye. Lê belê lêkdana meseleyê bi endîşeyên îdeolojîk an jî destnîşankirina wê wekî bingehek bo îdeolojiyan, dûr e ji her çi niyetpakiyekê. Diyar e li rûyê paradîgmayên fikrî, nakokiyên mezin hene di wan hewlan de ku Mem û Zînê dikin tehlîleke dubendiyên çînî, xasma yên ku wê nêzikî materyalizmê, anku girîngtirîn argumana ramana felsefeya sosyalîst dikin. Girîngtirîn referansa Xanî Wehdet-î wucûd e. Diyar e gelek bikeltir e ku em ji qebûlên Xanî bi rê bikevin da ku tehlîlên pêbawertir bi dest me ve bên. Ji hemiyan pêştir jî, fikra ku divê bê qebûlkin ew e ku Xanî ramanwerekî felsefeya îslamê ye. Piştî vê qebûlê, referansên din ên mesnewiyê bi xwe dê derkevine mexderê.

Serqise, gava em Mem û Zînê di nav çarçoveya wê ya tekml de lêk bidin, em dibînin ku ew fikr tê de serdest e ku mirov wekî bûnewerekî exlaqî hatiye û çareserkirina kêşeyên komelgeyî jî bi tenê dê bi rêya pirs û rapirsînên exlaqî mumkin bibe.

---

### çavkanî:

- Alan, R. (۲۰۰۹). “Di nav lepê şîroveyan de mesnewiyeke mîstîk” Stenbol, Weşanên Avesta

- Buhr ,Manfred / Kosing, Alfred. (۱۹۹۹). **Bilimsel Felsefe Sözlüğü**. Toplumsal Dönüşüm Yayinlari.

- Mustefa Resûl, Izedîn,. (۲۰۰۷). **Bir Şair düşünür ve Mutasavvıf olarak Ehmedê Xani ve Mem û Zin**, Istanbul, Avesta:. rp. ۱۵۰.

- Mem H,(۲۰۰۴),**Tesewira Xaniyê Filozof. Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê**, stenbol.

- Demirli , Ekrem. (۲۰۰۸). **İslam metafiziğinde Tanrı ve İnsan**. Stenbol, Kabalcı Yay.:

- Dost, Jan. (۲۰۰۸), **Ehmedê Xanî Mem û Zîn Bi Kurdîya İro**.Stenbol ,Avesta.

## **Di Pêkanîna Pênas da Pirsê Heyînî ya Wargeha Wêjeya Kurd**

Dr. Yaşar Abdûselamoqlu \*

Kurte :

Di vê nivîsê de wêje wek wargeha pênas tê nirxandin û armanca me têgihiştina guhartoyên girêdan û pêwendîyên kanona edebîyatê bi dîskûrsa pênasê ve ye. Gotar, hebûna wêjeya kurdî di nav çarçoveya têgehên dijber; merkez-kênar de qebil dike û wek wilo jî, pirsên opozîsyonel wek merkez-kenar, qanon û dîskursa wêjeyî yekser wek pirsîrêkên pênasê dipejirîne. Cudatîya di navbera aîdîyet û pênas tê kirin, û wek lêgerîna pirsîrêkê; kurd di parastina dilsozîya aîdîyete de wêjeyeke zargotinî ya bêhempa afirandine, lê di warê pêkanîna pênas de ji ber problemên sereke yên wêjeya kurd, qels mane, di nav sînorên opozîsyonel de her di nav krîza xwe pênasandî de dîtine.

### **Têgehên sereke yên tîn bikaranîn**

Di vê xebate de, têgehên mîfteyî; wêje û nasname, dîskursa pênasî ya opozîsyonên dualîstîk, kanon, êdînbûn, merkez û kenar in.

---

\* Unîversîteya Sofia . Navenda Ziman û Kulturên Rojhilat

## Pirsa Metodolojîyê

Pirsgirêkên wêje û ya pênasî kurdî di lêkolîn û jîyana akademîk de, wek wareke ku derdoreke teng eleqeder dike, tê dîtin, û wek “perîferî”, bi gotina Xanî, wek “Kênar”, an “çîya” paşguh tê xistin. Tercîhên wêjeya serdest wê her tim îxmal dikin. Di dema klasîk de, dîdara hakîm a merkezê, wêje wek yekpare dîtine, ango, her rûdawên wêjeyî wek rengeke yekpare a wêjeya klasîk hesibandine. Hertîşt tabîyê yekparetiya îlahî ye, “rengên xwecîh” an “ji rêderketî” an jî “bêqiymet” in. Ji ber ku, lêkolîner hertim di du “Vebêj an Çîrokên Gewre” de ne, û hertîşt di sîya vê Çîroka Mezin de versiyoneke teqlîtkar an xerabbuyî ye. Prensîpa kanonî yan jî “rastîya” wê, xûsûsîyeta tradîtsiyonî ya kûltûrê rojhilatî tayîn dikin, Invarîyanta kûltûra tradîtsiyonî du aliyên wê henin; sînkronî (avaya kûltûra tradîtsiyonî) û dîaxronî (avaya transmîsyona wê). “Di danûstaniyên sînkronî de sîstema kûltûra tradîtsiyonî xwe wek yekîtiyeke hîyerarşîkî yê organîk dide xuyakirin.” Metnên ku di sosyûma heyî de bikartên tev di dora qanûna olî de kom dibin (Bûdayî, Konfûçyusî, Vedî, Îslamî û hwd.) yê ku di rola xwe yê merkezeke taybetî de sîstemeke ruhani ya wê kûltûr u wêjeyê tayîn dike.

Di wan salên dawîn de, di merkezên lêkolînê Rojhilatnasiyê de, her diçe zêdetir metoda tîpolojîk tê bikaranîn. Di saya wê de çawa ku taybetiyên cihanî ya kûltûrî, her weha tîpên wan yên cûda yên ku bi heyama dîrokî û herêma etno-kûltûrî ve girêdayîne tên tespîtîkirin.

Çi mixabin, di lêkolînê wêjeyî û kurdolojîk de metoda miqayesekirin a bi wêjeyên din nayên kirin. Pircaran, ew di çarçova tîpolojîya wêjeyekê de tê hesibandin, taybetmendiyên wê nayên zelalkirin, yan jî, yekser wêje an kultura kurdî di xwe de girtî tên lekolandin. Metodolojîyeke esensiyalist tê bikaranîn. Wêjeya dema klasîk a kurdî bêmiqayesekirina bi wêjeya farsî u bi yên din nikare bê zelalkirin.

Bêguman, gava ku li ser wêjeya klasîk tê axaftin, divê em Tîpolojîyeke wêjeyekê klasîk bînin berçav ku ew jî bo cîvakên misilman wekhev e. Di vê de Qur’an Pirtûka Sereke û çavkanîya

metnên qanonik a wêje ye. Ango, wêje bi vatinîyeke tesvîr û şîrovekirin a bingehîn a olî ye.

Lê, li vir, divê bêgotin ku çêbuna qanona îlahî a wêjeya kurdî ji ên erebî û farisî derengtir maye û lewra ne di merkezê de, lê her di Kênarê de xwe hestkiriye. Wêjeya kurdî ya klasîk di navbera wêjeya gelerî ya kurdî û ya wêjeya klasîk a îslamî de digere. Sembol, hema, mana, mecaz, heqîqet hem pir xezayi, dinyayi, hem ji metafizik u ruhani ne. Çêbuna Wêjeya neteweyî hertim di nav wêjeya qanona îlahî de dest pê dike, pircaran sembol, hêma, mana û mecazên wê bikartîne. Lewra, di wêjeya kurdî de Xanî hem di çarçovaya qanona îlahî ya klasîk de ye, hem ji wek pêşengê destpêkirina qanona neteweyî ya kurd e. Pênasa neteweyî, di destpêkê xwe de ji hedê xwe zêdetir, pênaseke tesawirî ye. Berê her tiştî di ziman de tê honandin. Ew kirde, ew sûbjê û pênasa dema modern a ku me qala wê kir, di heyama neteweyî de, xwe di beranberkirina bi nasnameyên êdînan de, di neynîka êdînan de dihonîne. Lê, di beranberkirinê de pircaran tê dîtin ku “tiştekek kêm dimîne”, “tiştekek ne wek ê xelqê ye”, lewra di vê demê de, hingê, pênas ne “jixwe ber ve tê famkirin”, ne tişteki weka danîneneke tradîsyonel ji demên berê ye, anga ne wek aîdîyetê ye, hingê ew tê xeyalkirin, divê bê gotin ku takekesê êdî di avakirina pênasa xwe bi xwe de çalak e. Lewra, modernîte, wek çalakbûna kirde anga takekesê ji tê binavkirin. Wa ye, girêdana organîk a pênas bi ya wêjeyî re, yê ku wek hewcedariyeke sosyolojîk vê ferz dike, li vir e. Jiyanê di peyva helbestîn, di pexşana peyvê de diqewime, ew rêzkirineke nik rastî ye, çawa ku Heidegger hez dike her li ser helbestên Hoderlîn dibêje; “Ew tiştên ku dimînin, wan ji şaîr çêdikin. Berhema hûnerî – biqasî ku vekirina asoyên dîrokî yê çarennûsê ye, ew dibe bingeh avêtinek bo doza rastîyê. Anga ew çalakîyek digelê ku dinyayeke dîrokî û yê kûltûrî xwe serrast dike, di yê ku “mirovayîyeke” dîrokî ya taybetmend, xetên taybetî yê ezmûna xwe li ser dinyayê dibîne, ew di wêjeya neteweyî de di peyvê de tê çêkirin. Lewra qewimandinên di peyvê de, di zimên de qewimandinên realîteyê ne. Bi gotina **Heidegger Dasien** her xwe avetineke li asoya zimên e. Di heyînê de rastî diqewime, bi rêya ziman diqewime.



## **Pênas**

Beri ku qal pênasê bê kirin, ez dixwazim di navbera pênas û aîdiyetê de cudatîyek bikim. Bi ya min pênas di dema neteweyetîye de dest pê dike, serdest dibe, berê wê de aîdiyet heye.

Her wêje wargeha avakirina pênas e. Lêgerina xwe naskirine wek çavkaniya wêje kare bê hesibandin. Pênas du aliyên wê henin; yê real u yê mixeyalî. Wêjeyên bijarte di demên krîz an pîrsgirêkên Pênasi de hatine afirandin. Wêje, pîrsgirêkên pênasî yên real komense dike, wê bi rêyên hunerî teva dike. Pênas vektoreke retrospektîv e – û di her du hal de jî tradîtsiyon xwe wek awayeke îroya porblematîzebûyî de dibîne. An pênas têgeheke krîzê ye, ew di qada problematîk a nelihevhatinê de xwe digihîne. Benedict Anderson, yê ku nîşan dide ku pênas li ser esasên awayeke xeyalî ya neteweyî hatine çêkirin, wêje û qanona wê jî wek perçeyên sereke ya wê diyar dike. Diskursa pênasê hunermendê heye û ew hewl dide tesawira xwe ya pênasînê bike ya rastîn. “Cudatîr ji pisporê zanîstê, danerê wêjeyê, xwedî derfeteke ku rengên cuda pêk bîne, bi dem û warê ve “bileyize”, herweha ew kare hezarûyek fêlbazîyan di hewldana bidestxistina bersîvên pîrsa “kî me ez?” de bikartîne. Tu pênas nikare, bê wan her du aliyên xwe ve têkuz be; ji bo her pênas, bi taybetî, di dema modernîteyê de konseptê ji aliyê xwe pê nasandinê ve pênas ne bi tenê ew e ku di rabirdû de maye, lê herî hindik ewqas jî ew potansiyela dînamîk a xwe ji nû ve avakirinê ye; ango bi rêya mixeyalîte, ramandin, îmajînasyonê. Li gor vê mixeyalîteyê pêwîstîya xwe avakirina pênasî heye, ji ber ku, ew di nav krîzê de ye. Ew nikare pêwîstîya kesên ku xwe pê didin nasandin, bide. Wa ye, bi vî ve wêje dibe wargeha sereke a ku em dixwazin ew pênasê ku dile me pê re ye, wê avakin. Diskursa wêjeyî a pênasînê werpiştê demekî dibe perçeya real a pênasê.

**Pîrsa Qanon – “Da çêbitin der dil tereb/Turk û Ecem, Rom û Erebb/Guh din bi qanûnê edeb!/Ser ah û kovan û keser.”**

Ez Qanonê wek danîna hin qeîdeyên binavkirî yên ku di hawîrdora xwe de xeleqên bi berxwevekêş pêktînin, dibînim, ew “tîştê ku bi nîrxê li gor wan qeîdeyan dipêve. Qanon berhemên ku ne di pêy wan

qeîdeyan de ne, der ê bi nirx de dihêle. Brûns dibêje ku, “Deqek, metnek a ku aîdê qanonê ye, li ser kesên ku hikmê wê dipejirînin de dibe xwedî desthilat.” Wateya qanonîkirin, binxetkirina otorîteya vê metnê di nav cîvata xwe de ye. (Brûns, ١٩٨٤: ٤٦٤). Giringîya van metnan ne bi tenê di naverokên wan de ye, dibe ku berê hertiştî, di bandora ku dikin de be. Mîletek kare li herderê cîhanê belav be, lê di saya pirtûkên vê qanonê de, pênasaya wê nikare ji holê rabe. Herçendî, otorîteya wê nayê darizandin jî, şîrovekirin, hermenevtîkayê qanon li wargehên cuda, ji çarçova, kontekstên cuda re adapte dike û bi vî awayî wê hê bi xurtir dike. Qanon, yên ku wê bibîrtînin û didomînin, ango pey metnên wê de ne, peywendîyên wan bi civatê re meşrû û legîtîme dike. Di vê wateyê de, metnên qanonî ji bo mîletekê, ji destûrê, ordîyê zêdetir, hebûna pênasaya wê mîsoger dike, lewra ye, Cîzîrî, bi hesta dramatîk, wê wek **Qewz** binavkirîye, û gotîye; “**bi Qewza Şîrazî tîn**”.

Eger, em li gor Qurana îlahî binirxînin, qanon qeîdeyên îmanê ye, wateya norma heqîqetê ye ku hatîye bivahekîrin. Qanon, yasaya ku ji kesên ku lê bawerdikin re, şêwe û çawatiya tevgerînê pêş wan dike, ji wan re pîvan û standartan datîne.

Qanonên wêjeyî otorîteya hîn metnan seqemgîr dikin, yê tê pejirandin, ji yê nayê pejirandin, yê wêjeyî, ji yê ne wêjeyî cuda dikin; kewneşopîyeke diparêzin, îroyê bi serkeftînen rabirdû ve girêdidin, alîkariya pêkanî û parastina pênasaya mîletekê dikin, çîrokên mîletekê di nav hîyerarşîyên bi dûzan de tesnîf dikin. Qanon, wargeheke textûal, metînî ya berdewamî ya îdeal a ku pênasaya xwe tede pêyda bikê ye.

Ji bo ku Qanon, likêr be, û kanîbe kar bike, pêwîstîya bi zimaneke “mirwarî” a ku Xanî qala wê dike hatibe avakirin, û xwedî hîn otorîteyên dehayîn ên avakar be. Ew avakarine, yên ku gîyana tev netewê derbirin dikin. Dibe ku paradoks be, ew pircaran sînorên netewê derbas dibin, dibin nivîskarên cîhanî. Cîhanîbûna wan, bêrovajî, rola qanonê bo pêkanî û parastina pênasaya xerab nakin, ew cotrolî ji bo pênasê jî prestîjeke cîhanî dide. Pênasaya herî ji xwe bi bawer ew e ku ji alîyê êdînan ve bi erîmî tê pejirandin, cîhanîbûna metnên qanonîk ên bi vî awayî roleke wer jî dileyizin.

## Xwe Derkênarkirin weke ceribandina Pêkanîna Merkezê

### Şahname – Tîpolojîya Aryan-Turan

Şahnamê ne bi tenê metneke qanonîk ji bo edebîyata farsî ew herheva ji bo meyandina qanona klasîk a kurdî jî roleke mezin leyîstîye. Lehengên Şahname di wêjeya gelerî ya kurdî de gelek zindî ne. **Dîkotomîyaya Turan û Aryan** ji bo konseptê pênasî ya kurdî roleke mezin leyîstîye. Li vir dîskûrseke xurt a pênasîya îranî-kurdî heye. Ji xwe cara pêşîn qala koka etnîk a kurdî bi erînî di wêjeyê de Fîrdevsî dike û ew di Şerefnamê de hatiye pejirandin. **Xanî** jî domandîye; **Her mîreki wan bi bezlê Xatem/Her mîreki wan bi rezmê Rustem/Bifikre ereb û heta we gurcan/Kurmancî ye bûye şubhê burcan.** Wêjeya kurdî ya klasîk di destpêka xwe de ji bo belavkirina têgihiştina îlahî hatiye holê. Lewra, di dema destpêkê de pênasa bi îtîbar a ku qanona wêjeyî ya klasîk wek dîskûrs belav dike pênasa oldar e, lewra tê gotin ku **Baba Tahîrê Uryanî** dibêje, ez kurd raketim, ereb hişyar bûm. Erebi li vir pênasa mûteber a îslamî ye. Lê, di dijberê pênasa bi îtîbar a îslamî de pênasên etnîk ên din cardin em dikarin bibêjin ku tîrêjê dînkirin. Li vir pir balêş e ku mirov ew dîapozîsyon a ku Fîrdevsî wek paradihma daye; Turan-aryan, di wêjeya klasîk a kurdî ya dewra pêşîn de ji di asteke bin pênasa oldarî de likar e; tîrêj, mîxol di wêjeya kurdî de wek tîr u zalîm tîrêjê dînkirin. Di dema pêşîn de rola qanona oldarî û ya mûteber gelek mezin e, û di wê wêjeyê de li ser kurdan ji dîskûrseke xurt a dînkirinê heye. Eger, Fîrdevsî gotîbe ku Kurd ew cîwanmêrên ku Kawa ew xelaskiribû û ew şandibû şaxan, dîskûrsa serdest a erebî digot ku ew ên li çîya ji zarokên cînan in. Ew şêwe dîrxistin li ser kurdan roleke mezin leyîstîye, ku pîrcaran, ew ji aliyê lêkolînavan ve berçav nayê girtin.

Şahname ji bo avakirina pênasê ên gelên Aryanî tîpolîjîyeke pênasî ava dike; Aryan û Turan tîpolîjîyeke îdeal e; ev herdu pênasê eqsê hev in û her wext di redkirina hev û du de ne. Ew redkirin ji demên kewnar ve wisa ye. Lehengên Aryanî pozîtîv in, ên turanî -negatîv in.

Ev tîpolîjî di nav kurdan de roleke mezin dileyize. Rustemê Zal, Kawa, Cemşîd, Keyhusrew, Gurgîn... destanên epîk ên ku di malên

kurdan de bi hezaran salan di zimanê dengbêjan û yên şaîran de hatiye vegotin.

Di warê esasên mîtolojîk u dîrokî yên pênasî de tu tişt bi qasî ew opozîsyona di Şahnamê de hatîye vegotin, girîngtir nînin. Di çarçava vê tîpolojîyê de kewneşopî pênasêk “ji xwe ber ve tê zanîn” hatîye holê.

Di wêjeya bi afirenerîya sereke ya kanona îslamîk de ev opozîsyon metamorfozek dijî. Pênasa bi îtîbar a ku di wêjeya klasîk de tê honan di dîkotomiya pênasîn a bawermend û yê nebawermend de ye. Pênas ne bi xezayîya tradîsyonel, lê bi rêya terciha bawermendîyê tê bidest xistin. Ev kanon di taybetmendîyên nîrx, sembol, leheng û mecareyên vegotinên pênasîn de gûhertinek çêdike.

### **Xanî –lêgerîna navçe û qanoneke xwebûnê**

Xanî xwestîye ku di navbera qatên tekstê de yekwateyeka biseruber pêyda bike. Wî felsefîk metodolojîya xwe bi problema dualîzma mecazî-heqîqî bikaranîye, li hember qotkirina wan u dijberê hevkirina wan rawestîyaye. Yê ku wê qotkirinê dike, perçebûnek û alogîzm çêdike. Xanî, wê dualîzma mecazî-hûqîqî di pîrsgirêka dîskûrsa nasnamê de ji bikaranîya. Bi têgihiştina wê metodolojîyê em dikarin pê ecêpmayî bimînin, çawa Xanî di heman wext de di metnekê de hem qanona îslamî, hem ji ya neteweyî bikaranîye. Dîskûrsa nasnameyî ya Xanî bi ya îslamî ve girêdayî ye, lê Xanî di nav teksta girêdayî bi Qoranê, qanona neteweyî ya wêjeyê bi derfetên we vê afirandîye.

Pêkanîna pênasêke hevbeş bi tenê bi xweserîyên real a îro nepêkan e. Di rastîyê de, pîr cudatîyên heyî karin pênasê ji hev dur bixin. Lewra, qanona wêje pêwîstîyeke bi tesawireke yekgir a li ser demên kewnar e. Tesawira wêjeyî û çîroka sereke a çêbûn u pêşketinê wek çavkanîyeke dewlemend avakariya bingeîn a pênasê u pê re ji sedema hebûn û pêşketina wêjeyê ye. Çawa ku, di sedsala 16-an de tevî bi hemu ferqîyetên xwe ve girtina Şerefname Kurd u Kurdistanê wek yekpare u di bin pênasêke gelemper de îro yek ji metneke qanonîk a avakirina pênasê kurd de likêr e, herweha berê xwe dan a

dema kewnar ji fonksîyoneke wê ya biyekirini heye. Tesawur yekêmin şeweye da ku çawa di ya zanîna rojane û ya dîrokî de mirovan hevgerêdana mirovên ku qet hev û du nedîtine, derheqa hev û du de tutîşt nebihîstine de, çêdike. Pênas berhema tesawureke pîralî ya bi vî awayî

Eger di dema klasîk de pêkanîna qanona wêje ya bi navçeyeke cuda nepêkan bu, ji ber ku navçeya cuda û qanoneke pêşketi ya wêjeya klasîk her car girêdayî bi pêşmerca sereke –ol an şîrovekirineke wê ya cuda ye, lê di dema hişa neteweyî de, hewldana xurt ji bo wê heye. Di dema nûjen de pênasê cuda a neteweyî çavkanî û wargeha meşrûiyeta qanon e. Li vir ne pewîst e şair ji xebê peyama werbigre, derd û êşên mîletê, rewşa ne yeksane ya pênasê kare bibe sedema sereke.

Lewra, danûstandina wêjeya klasîk em dikarin di çarçoveya merkez-kênar de binêrin, lê ya dema nûjen Likêrîya, fonksîyona qanona wêjeya neteweyî ya nûjen bi pêkanîna merkeza xwe u zewqa xwe ya estetik a otonom, di hewldana xwe dan pejirandinê de ye. Ji aliyê pêkanîna pênasê ji, eger ew kênarê. Ger lûlûyê mensur ji nezmê tu dixwazî/Wer şîrê Melê bîn te bi Şîrazî çi hacet. Merkezêkêdî a serdest be, asteng e li pêş pêkanîna pênasê kurdî a cuda. Lê, em dikarin, di wêjeyê de wek “kênar” wêjeya kurdên ku ew bi zimanê, em bibêjin bi tirkî afirandine, bihesibînin.

Armanca wêje, pircaran ên din u xwe bi xwe îknakirina zîrektîya afirandina wêjeya neteweyî ye. Ev rewş di wêjeya Xanî de ewqas di pîleya bilind de ye ku, wî ji wî re handan dide ku ew bi vî re estetîka kênarê çêdike. **Safî şemirand foxwarê durdî manendê durê /lîsanê kurd/Da xelik nebêjin ko ekrad bêmerifet in/be es’l u b’nyad in./Envayî mîle xudan kitêb in/Kirmanc tenê dibê hêsibin/Hem ehî nezer nebên ku/Kurmanc Eşqî nekirin ji bo xwe armanc.** Em li vir têdîgehên ku ew handan di eslê xwe de problema pênasê e. Motîvasyona dan nîşankirina xawêneya zîrektî ya kurdan ji bo hebûna wêje faktoreke avakar a sereke ye. Wek wargeha pênasê ye ku têde were destnîşankirin ku ew ji êdînan kêmtir nîne, wêje heyîneke mezin a pênasê e. Xanî –bi gotîneke kurt û

kurmancî – bi xwekênarikirina xwe dewa avakirina navçeyeke wêjeyî ya nû dike. ...Bandora “xwekolonîkirin” di kulturên kênarê de ne bi tenê unîkal e, lê ew şîpaneya pêşîn a tîpolojîk di têşegirtina merkezeke xwe bi xwe ye.

Berê Xanî, di Şerefnamê, Cîzîrî, Feqeyê Teyran û şaîr û edîbên kurd ên din de pênasana kurd, tevî girêdayî bi pênasana oldar a cîhanî, bi pesn û îftixar cîyê xwe digre. Ew pircaran, ji bo ku ve bikarîbin çêkin, derfetên sembol û hêmayên mecazîk a tesawîfê bikartînin. Ew metaforan, pircaran bi hev û du re cî diguhirin; carina me’neya heqîqî, cîyê xwe ya mecazî verdigre, pircaran jî berovajîya we dibe. Ya rastî, mirov kare bibêje, wêjeya klasîk a kurdî de pîrmetnî heye, ji ber ku, çavkanîya sereke a wêjeye, Tîrên Tirk, Tatar û Moxolan mecazî dibin mijang; dil dişewûtînin, carina jî mijangen canan; dibin xedar û xwînîrêj mîna tîrên tirk. Di edebîyata klasîk de Tîr û Tirk di yek hêmayê de hatîye honan. Ya rastî, pircaran nayê famkirin, gelo yê ku li me zilmê dike, evîndar e, an tirk. Hê bi rastî, zilma ku evîndar li me dike, ewqas giran e ku tenê bi yê tirk kare bide nasandin. Carina zilma evîndar teksta eşkere ye, ya Tirk bin-tekst, ya veşartî ye, carina jî berovajîya wê. Pênasandina evîndarê bi Tirk ve, ji ber dijberbûna yekser a herduyan e. Şaîrê ku Xwe bi “Ez’îya” evîndar dide nasandin, di beranberîya “tîr” û mijangê de, êdinkirineke taybet diafirîne; di eslê xwe de li vir pêkanîneke pênasîn heye, “Tirk” ji “Ez’a” bi îtîbar dîr tê xistin, tê êdinkirin. Di wêjeya klasîk de eşa “Tîra Tirk” bi eşên hemû zaliman ve hatîye hemankirin. Bi Moxolan, bi Roman, bi Gûrcan û hwd.

Îro ke ceyşê kafiran rom da hesarê rast û çep/Hindî û tirkî û hebeş hatin dîyarê rast û çep/Tirket te mest û bê eman bakêşe û tîr û kewan/Êrîş bire qesra cibin xelqê te tarî rast û çep/ Pertew

Ce lay aqilanê sahib eql û dîn/Dana buzurganê Kurdistan zemîn/Rast en mewaçan Farisî şeker en/Kurdî ce Farisî bel şîrînter en/.../Ce ’ersey dinyay dîn bedfercam/Be destûrê nezmê Nîzamî meqam/Be lefzê şîrînê Kurdistateman/Pêş buwan meh’zûz baqî weselam.(Xanayî Qubadî)

Di esasê wî de ji kênarbunê ji şair re di der-merkezê de meşrûiyetek dide. Xanî, li meşrûiyeta wêjeya kurdî bi xwe bi dîlniya kênar, çiyayîbûnê vê mîsoger dike. Ango, pênasaya xwe bi ser êdînbûna xwe re veavadike. Tevayîya deqa Xanî Daxûyanîyeke biserûber a xwe bi sînorkirina ji pênasaya merkez, ji qanona serdest e. Xanî dizane ku bê pêydakirina meşrûiyeta diskûrsîv di wargeha wêjeyî de avakirina pênasaya kurd nepêkan e.

**Ev meywe eger ne şîrîn e/Kirmancî ye, ew qeder li kar e**

Di ber sîya qanona serdest a wêjeya klasîk de pêydakirina wargeha hêbûnê ji bo bi pênasê kurd ne hêsan e, lewra, Cîzîrî ji mecbûr maye bibêje,

**Ji Xaniye Ber Bi Cigerxwin Ve – Pîrsa “Ki ne em?”**

Cigerxwîn kare wek qanonîk êdî were dîtin. Ew di şîûra hêza sêhrî û likêrîya peyva helbestî de ya Îdeala me melodîk e, muzîkal e, rîtmîk e, ahangdar e, yê ku bi gîyan û xwîngermîya kurdan berçav girtîye, wer ew dibe perçeyek ji kûltûra rojane û reya li hember ya serdest nîşan dide. Ramanên şair a li ser pênasaya kurd, bi xurtî xwe vedigerînin dibin faktorên modîfikator –çêker a pênasaya nûjen a kurd.

Hemaya pênasaya kurd di du qatên ji hev cuda de tê honandin. Ya yekem, yê real, yê hatîye dîtin, yê heyî; ya ku belangaz e, rêben e, nexwende ye, paş de maye, tengezar e, kole ye, di xew da ye. Yê din, tesawûrî; cîwanmêr, serbilind, hişyar, zana, zîrek, şervan, xwedî hamîyet, xweşik, û egîd e; ji bo yê ku gewhera xûyaker azadîperestîyê ye. Ew li herderê xebatên bêhempa dide, li ser çiyayê ye, li xwendegêh e, bi qeheramanîyên nebihîstî û bi zanebûneke nedîtî bo me dixebite. **Çiqas pesnê giran bêjim/nikarim ez bidim zanîn/Çeleng û nazik û şeng û şepal û şox û cebare.**

Tîpa yekem hun dikarin li herderê bîbinin, li herderê ku hun xulamokan dibînin, wî dibînin, li yê ku welatê wî wêran û çol buye. Tevî ku ew li herderê ye, u li ber çav tê dîtin, ew ne pênasaya kurd a

heqîqetê ye; ew pênasî ji alîyê diskursa hegemonîstîk ve hatîye guhertin, ew tîpa saf, nezan hatîye manîpulekirin, û berhema wê diskûrsê ye. Ya rasttir, ew berhema tunebun an lawazîya wêjeya kurd e. Lewra ew bi agir u pêt, girmîn û nalîn tê ji bo ku kole hişyar bike, ji xewa dîlînî bi rêya helbestê, ya ku rêya xwendin, ronahî, zanîst, perwerde û azadîyê vedike, ve rizgar bike. Tenê wê gavê, ku ew hişyarbûye, kare di sînga ew dekara ku bi demên îdeal vê tecessum kiriye, bi aşîti û bi aheng bijî.

Di helbestvanîya Cîgerxwîn de çîya giravên xelasîyê ne, ew di dinyaya wateyî de bi “jîyana din” a romantîk vê dibe heman pênas, bi esrarengîzî di “der-koletîyê” de, bi “devereke din” a utopîk ve... Mala ku feqîr mayî tijî dur û gewher kir”

Kultur u wêjeya kurdî derfeta çêbûn û afirandina xwe di mêgdana bîpolyar a di navbera Merkez û perîferî de –navçe û kênar de, di nav şidandineke daîmî ya di navbera Pênasa Xwebûn u ya dîskûrsa êdinbûnê ya bi qanona hegemonîk û pênasî wî de dîtîye. Ev kontekst, ev mekanîzmaya sosyolojîk a çêkirina wêjê u jîyana wê, ew taybetmendîyên karakterîstîk a wêjeya kurdî li qanox û perîyodên cuda yên ji pêşketina dîroka wê de tayînkirîye. Hertiştî ku di wêjeya kurdî çêbûye an jî çênebûye, di xwe de şopa wê kontekstê dide der. Ya rastî, yek ji motîvê afirandî ya wêjeya kurdî hewldana berterafkirina wê bîpolyarîteyê ye. Tesawura wê ya berterafkirina wê realîteya perçekirdar, handana heyîna wê ye. Wêjeya kurdî di nav texlîd, xwe pê girêdan, pêşbazî, û redkirina merkezê û qanona wê ya wêjeyî de mimkun dibe. Ji çêbûna wê ta niha çî qanox dibe bila bibe, ew her di nav wê kontekstê de diji.

Wan taybetîyên texlît, xwe pê girêdan, pêşbazî, û redkirin mêgdaneke şidandî û jihevdişber e, li vir çawa ku em dikarin rastî bi jêgirtin, mîmîkrî, texlît bîn, her bi qasî wê jî ecêp xweser, resenîyeke nedîtî û çiruskên birakandî yên tenêhiştî an tenêmayî ya buyerên wêjeyî bibînin. Lewra yek ji endîşeyên mezin ya Xanî her ew ê ku mala wê ya xas kurdî û resen ji alîyê bi bêkamlîyê kemalîyê pêydakirine vê neyê îthamkirin ku Xanî ew zêran ji iinêkan dizîye.



Hesta derkênarbûn hesteke seyr e, yê ku di navbera du xalên bîpolar de dudil e. Her çiqas wî hewl dida ku wê berteref bike, di rastîye de ew tucarî sernakeve. Pozîsyonên wek xweîzolekirin, jî rêderketî, texlîdkarî, xwe pê girêdan, dûrxistîbûn, jirêzê der, an jî rêzê hatî avetîni her rûdawên ezkaltsîranî û dîyardeyên psîkolojîya derkênarbûnê ne, ya ku di binhişî de tê zanîn ku tucarî nayê berterefkirin, heya ku wargeha wêjeya wê “navçeya xwe ya seqemgîr” mîsoger neke. Xanî xeyal dike û bi kelacaneke mezin e ku kênarbûna wî, wegerê bibe navçeya wî. Li wir, tiştê pêşîn ê ku afirînêr hewldide ku bike, nîşan bide ku li vir tişteke giranbûha û bi qîymet heye ku haya tukesî jê tune ye.

Hemaya welat di çarçoveyeke dem de hatîye bi wate kirin. “Dema îdeal” de, ew dema fenomenên pêşîn e, kewnar, resen û pîroz. Ew di relefa dîrokî ya welat de teccesûm kiriye, Firat, Dicle, Urmîye, Gola Wane, Çiyayê Agri, Cudî, Rustemê Zal... rûyê îdeal a pênase xet dîkin. Opozîsyona –dijberîya wê Dema Îdeal koletîya niha ye. Yê ku bi varîyentên cuda di tevayîya poezîya wê de derbas dibe. Ew her çiqas ku dixwaze berûhîya koletî û tengezarîyê kurd di dema niha de derxe orteyê, bi ewqasî mîtolojîkirina rabirdu xurt dibe. Ew bi rêya hemayên romantîk ên dîlkêş ên ku diafirine dikeve xewn û xeyalan bo îro.

Di helwesta poetîk a Cîgerxwîn de “dewerê” me, a ku “Baxê Îrem” e, xewn û cînet e, pîvanên cîhanî ye gîyana mirovî ye, rêya ware me mîna rêya xwepêydakirin, xwe keşîfîkirin hatîye şîrovandin. Hemu tiştên kurdî “Pol û zexelê kurdî tê bi yek nezerê zêr kir

### **Bi kurtahî hin encaman**

Di dêstpeka sedsala bîstan de dîskursa modernîst a wêjeye pêk tê, lê ev dîskurs wêjeya xwe, bi taybetî jî, wêjeya modernîzmê – romana xwe neêşe biafirîne,

Di dema cumhuriyetê de pênasa kurd bi wêjeya serdest a tirkî tê êdinkirin, di salên ٦٠ de, rewşenbirîya kurdî xwe cardin bi ser

êdinbunê re divejîne, lewra ew wek berxwedan, wek rexneya dîskûrsa serdest diqewime, problema qanona wêjeye heye,

Divê em bibêjin ku hem di destpêka salên XX. de, hem ji di destpêka dema nû ya ji salên ٦٠-de wêjeya kurdî bi Xanî destpêdike. Mem u Zîn di Jin de tê çapkirin, di salên ٦٠-de jî cardin çapa nû ya Xanî çêdibe. Lê, bandora Xanî bi derengtir çêdibe, ji ber ku kurdîtî ne ji merkezeke lê wek berxwedan tê holê, di dîskûrsa berxwedanê de hemû şairên cihanî karin perçeyekebibin ji wêjeya , bi şert dibêjin, a kurd, ji ber ku li vir a esas peyama berxwedanê ye. Loma, Ehmed Arîf e ku bi tirki nivîsandîye, bandora wê jî ya Nalî zêdetir dibe.

Em dikarin bibêjin ku, ji ber guherîna çarçoveya ontolojîk a wêjeya kurdî epîstema modernîst a neteweyetîya kurdî, wêjeya xwe ya biseruber û xurt a bi qanona xwe ya nû bi qasî dema klasîk a olî naêşe avabike. Lewra, çavên me her di wêjeya berxwedanê de dimîne, û di demên dawîyê de jî wêjeya klasîk û heta zargotina kurdî ya dengbêjan dibe fîks îdea a jîyana rewşenîrî ya kurd.

Wêjeya berxwedanê wek wargeheke wêjeyî ya transmîsyon, a sînor, a derbasok binav dikim. Taybetmendîya wê ya sereke ew bu ku ziman ji bo wêjeya berxwedan ne pêwîst bû ku kurdî be, lê em dikarin bibêjin ku Cîgerxwîn heya bi cîyekî “tılsima” wê wêjeya ne bi zimane kurdî, lê bi hevesa û rengeke melez a kurdî ji destê wê stend, ji xweserîyeke cuda a azadtir a kurd bang kir, kurdîtîyeke din, ne bi ser êdinbûna ji alîyê wêjeya serdest a orîentalîst a tirkî, lê bi xewn, xeyal û kewneşopîyên kurdî yên real û yê mîtolojîk bersîva Kî ne em dida.

Ez ê wê nêrîna xwe bi vî awayî bibêjim; di dîroka wêjeya kurdî de wêjeya klasîk metnên xwe yên qanonîk afirandine, lê ya dema modernîst metnên xwe yên qanonîk yên bi vî rengî neêşîyaye biafirîne. Tevî ku di destpêka sedsala XX-an de dîskûrsa modernîst ne ewqas lawaz e.

Di dema nû de, bi pêydabûna bexşana roman a ku kare bibe metnên wêjeyî ya modern pêwîstî an jî em bibêjin, valatîya cîyê we wêjeye hate ditin. Ez meseleya Mehmed Uzun ê ku eleqeyeke mezin li ser xwe kani bikşîne, bi pêwîstîya sosyolojîk a ji wêjeya modern, angî a

romanê vê girêdidim. Merasîma cenazeya du nivîskarên kurd balkêş in; a Cigerxwîn u a Mehmed Uzun. Bi sedhezaran însan aya li ciyeke din a dinyaye di merasîma cenazeya nivîskaran de bi vî rengî amade bûne? Tevî ku bandora sosyolojîk a metnên helbestî yên Cîgerxwîn li ser avabûna pênasî kurd di dema nû de faktoreke bingeîn e, û tevî ku ev tişt li ser bandora metnên bexşanî nikare were gotin, lê eleqeya li ser “romannivîs”e kurd bi qasî wî ye.

Paradoks an drama wêjeya modernîst a kurdî, di dema niha de di tunebûna dîskûrsa wê de ye, min got, di destpêka Sedsala XX-an de îdeaya modernîst a wêjeye hebû, lê derfeta afirandina wê tunebû, a niha afirandinên modernîst a wêjeye heye, lê îdea an ji dîskûrsa modernîst a neteweyî ya wêjeyî ne xurt e, ne biserûber û sistematîk e. Bi mecazeke ez bibêjim, piçek wisa bûye, “ min hesp dît, mêgdan tune, min mêgdan dît, siwar tune. Li vir mêgdan wek derfet, siwar wek kirdeya wêje, hesp jî wek dîskûrs bibînim

Em sedemên pêydabûna vê paradoksê dikarin bi hêsanî rawe bikin, lê aya ji holê rakirina vê paradoksê gengaz e? Metodolojîyeke sosyolojîk a wêjeyî qelsiya wêjeya modern a neteweyî ya ku wargeha sereke a avakirina pênasî e, di pirsgerîka adresant de dibîne. Ango, nebuna wargeha xwenêra hevbeş a kurd yek ji pirsgerîka sereke ye. Dema ku em di vê de bi hurgilîbin, elbet, pirsên der-wêjeyî de bibînin, anga, problema parçeyan, lehçeyan, nivîsa ziman a hevbeş... Problem pir bi kompleks e, û divê ji aliyê lêkolîneran ve bîrêşkerînin.

Em nikarin bi tenê bi hestiyarî şabûna xwe bi vê yekê binin ku wêjeya kurdî ji xwe re êdî wargeheke avakirîye.

Ji ber ku, em êdî di demeke cida de dijîn. Êdî nivîskarê nûjen bi pîrzanonan de dilive. Metodolojîya wêjeya nûjen de çawa be, gelo, ew ê berê xwe bide qanona neteweyî ya klasîk, an ji di demên nûjen de metnên pîrçatî, anga neteweyî di çaçova pîrzanonî de biafirîne?

Di wan salên dawîn de rewşenbîrîyeke balkêş ruda, lê wargeha wêje hê jî xalî ye, ji ber ku rola mezin a wêjeyeke otonom ji bo pênasî kurd girîngîya xwe zal nekir. Bê guman ew bi bîrbûna felesefeyeke sistematîk di jîyana rewşenbîrîyê de ji heye, ji ber ku her wêjeya xurt

encama tefekureke kur a lêgerîna wateya heyînêye. Hişa emosyonal –a hestiyarî jiyana karnavalî afirandîye, lewra şahî , muzîk, dîlan û berzkirina hestên lîrik di ser hişa sistematîk de ye; wêjeya destane, pexşanê encama wê ye. Ez dikarim bibêjim, bi giranî romanên ku tên a niha nivîsên ew ji helbestî ye. Mûzîkal e. Ziman folklorîk e. Honandina hema lawaz e.

Merkez ji alîyê metnên qanonîk tên afirandin. Qanon jî bi çirokên gewre û berz a çêbûn û heyînê. Di dema negengazîya pêydakirina Çîrokên gewre yên wer de wêjeya kurdî pêydakirina qanona xwe di ser du tiştan ve diceribîne; ji ser dîkursa êdîniya xwe û xwe sipartina xezayê, wê gavê çiya an axaftina bi Firat dibe wargeha sereke. Taybetmendîya sereke ya ku pir kes balê dikşînin ser, ew e ku xwe sipartina xezayê, di rastîyê de xwe sipartina heyîna zargotin e.

Pirsgirêka sereka a wêjeya kurd a nujen ew e; aya xwe bi kênakirin, êdînbûna xwe ve bi rêya berxwedan jiyana e, bê war u cih di nav sinorên here-were de vê veavabike an jî, ji xwe re navçeyeke avabike. Ez bi vê eleqeder dibim, ji ber ku pênasîya kurd dê çawa bibe, bi rengê çêkirina wêjeyê ve jî girêdayîye. Ji ber ku her wêje wargeha avakirina pênasîyê ye. Bi gotineke di sîbera gengeşîyên aktûel de bibêjim, aya nivîskarê kurd dê bêje, ez berê her tiştî însan im, an jî, ew wek kurd regeke însanbûnê veavabike. Ez bangawazen berê hertiştî însan in, wek reva ji regeke însanbûn a kurdî dibînim.

Li dawîye, mijareke din e, lê vegûhastina kêna li merkezeke ji bo wêjeya kurdî, bi ya min bi tene, berê xwe dan a demên kewnar a dinyaya şaristaniya ariyan, bi taybetî ji ya zerdeştî mimkun e. Vejinên wêjeya nujen li her dere, bi vegera demên kewnar re pêkan bûye. Rêya Şahname nehatiye guhertin.

## **Di Serdema Komara Tirkîyé Rewşa Kovarén Kurdî**

Dr. Hayrullah Acar\*

Kurte :

Derketina kovar u rojnaman li her deré dinyayé bune sedema hîyarbun u guherîné mezín. Lewra ji bilî réya rojnaman tu réyek muessîr tune ku merev gel ji tiştén nu, ji fikr u ramanén nu agahdar bike. Li kuderé rojname u kovar derketibin, hişyarî ya millî u civakî jî bi xwe re aniye. Eger merev li dîroka rojnamegerîya Kurdî binere merev dibîne ku hişyarbuna millî ya gelé Kurd jî bi derketina rojnaman ligel hev dest pékirine. Ji bilî vé, bi gelemperî rola çapemenî u berhemén çapkirî di întîşara fikr u ramanan u di standartkirina ziman de gelek mezin e. Tarîxa Rojnamegerîya Kurdî li Turkîyé, destpêka qonaxa hişyarbun u tekoşîna xwejinu ve avakirina millî ya modern a milleté Kurd e. Pirsgirêka Kurdî ji sed salî zêdetir ji rojeva siyasî ya rojhilata navîn u nêzik, daneketiye xwaré. Di tarîxa tevgera hebuna milleté Kurd de sedsalén XIX-XX an xwedî cîyekî giring u taybet e. Li Tirkîyé wêjeya Kurdî ya nujen ji îlankirina Meşrûfiyeta Dewleta Osmanî u vir de dest pé kiriye. Bi îlana Meşrûfiyeté re rewşenbîrén Kurd jî di waré siyaset, çand u edebîyaté de ketine nava xebat u

---

\* Nivîskar û Mamostey Zanînge.

tevgereke welatparézîyé. Bi vé armancé cemiyet u komele damezrandine. Xebatén edebî li derdora rojname ya Kurdistan, kovarén mîna Jîn, Héví, Rojî Kurd u Hetawî Kurd hêşîn bune. Lé firset nedîtîye ku bi pêş bi keve. Lewra di demek kin de wêje, çand u zimané Kurdî tête qedexekirin. Wekî siyasetmedaran, rewşenbîr u wêjevanén Kurd jî dikevin bin taqîbatan; hinek tén girtin u kuştin. Yén mayî jî bi pîranî derdikevin dervé welat, diçin Surîyé, lé wé deré xebatén xwe dimeşînin. Ev rewş hetanî sala ٢٠٠٠'î bi vî hawî dewam kirîye.

Di vé teblîxé de emé giranîyé bidin ser kovarén Kurdî ku ji damezrandina Cumhuriyeta Tirkîyé heta salén ٢٠٠٩'an de hatine weşandin. Wexta meriv li derketina sal u jimarén van kovaran dinére, merev dibîne ku bi rewşa demokratîk an jî ne demokratîkbuna Cumhuriyeta Turkîyé ve péwendîyek mezin heye. Wexta hindik be jî rewşek demokratîk u azad çébube, heman tesîr li ser weşangerîya Kurdî jî çébuye. (Lewendî, ١٩٩٢: ٩) Di vé çarçové de di salén ١٩٩٠-٢٠٠٩'an de merev dikare behsa pêşveçûna weşandina kovarén Kurdî bîne ziman. Di vé gotara xwe de emé li ser kovarén Kurdî ku di dema Cumhuriyeta Turkîyé derketine rawestin.

**Peyvên sereke :** Rojnamegerî, kovar, Rojnamegerî Kurdî, edebiyata Kurdî

## Dîroka Rojnamegerîya Kurdî

Dewleta Osmanî, bi ٢٥٠ sal derengî matbaa naskir. Ji ber vê yekê milletên ku tabî'ên dewleta Osmanî bun, wan jî matbaa bi derengî nas kirin. Yekemîn rojname Tirkî Takvim-i Vakayi di sala ١٨٣١'an (Kaya, ٢٠١٠: ٤٣), yekemîn rojname Erebi Vakayi-i Misriye di sala ١٨٢٨'an (Îstî, ١٩٨١: ٣٣) u yekemîn rojname Farisî di sala ١٨٣٧'an (Dilgeş, ١٩٩٢: ٩) de hatiye çapkirin. Ji tarîxa derketina rojname Tirkî ٦٧ sal şunda Kurdan hé nu dest bi karê rojnamegerîyê kirine.

## Yekemîn Rojnameya Kurdî: Kurdîstan (١٨٩٨)

Destpêka rojnamegerîya Kurdî, **Kurdîstan**, ji aliyê malbata Bedirxanîyan ve di sala ١٨٩٨'an de li Qahîrê dest bi weşanê kiribu. Rojname Kurdistan ji vî aliyê mîlada rojnamegerîya Kurdî té hesibandin. Ev rojname, bi tirkî u Kurdî derdiket, di warê ziman u alfabeya Kurdî, karên muhîm gihandinê encamê. Banîyê rojname Kurdistan, yek ji kurên Mîr Bedirxan, Mîqdad Mîdhed Bedirxan bu. Birayên din yê Midhad, Sureyya u Abdurrahman Bedirxan jî piştî wî ev kar domandin. Kurdistan, di navbera ٢٢'yê Nîsana ١٨٩٨'an u ١٤'ê Nîsana ١٩٠٢'an de ٣١ hejmar derket (Dilgeş, ١٩٩٢: ٩). Rojnameya Kurdîstan, di sala ١٩٠٨'an, piştî Meşrutîyeta II.'mîn bi heman navî di bin mesulîyeta Sureyya Bedirxan cardin tête derxistin u piştî salkê tête girtin (Kaya, ٢٠١٠: ٨٧).

## Kürt Tevun ve Terakkî Gazetesi

Piştî rojname Kurdistan, di sala ١٩٠٨'an de di bin cemîyeta pêşveçun u alîkarî ya Kurdan (Kurd Teawun ve Teraqqî Cemîyetî), rojname **Kürt Tewun ve Terakkî Gazetesi** dest bi weşanê kiriye u bi Kurdî u bi Tirkî derketîye. Xwedî imtiyaz, mudîr u nivîskarê wê Tewfîqê Sileymanîyeyî (Süleymaniyeli Tevfik) ye. Sernivîskarê rojnamê jî Ehmed Cemîlê Diyarbekrî bu. Kürt Tevun ve Terakkî

Gazetesi, ji heftê çarkê derdiket u “rojnameyeke dînî, ‘ilmî, siyasî, edebî u civakî” bu. (Lewendî, ۱۹۹۲: ۳۴-۳۵). Ev rojname berovajî rojnama Kurdîstan, hem legal bu hem jî li Îstênbûl derdiket. Di hejmara pêşîn de ronakbîrên mîna Îsmail Heqqî Babanzade, Seyyîd Abdulqadîr, Ekrem Cemilê Diyarbekrî u Bediuzzeman Mela Seîdê Kurdî bi nivîsarên xwe cih dinav bergê rojnamê de digirtin (Lewendî, ۱۹۹۲: ۸۱). Ev rojname, li gor agahîyan herî kém<sup>۹</sup> hejmar derketine u di sala ۱۹۰۹’an ji serdema buyerên ۳۱ Adarê hatiye girtin (Kaya, ۲۰۱۰: ۸۴). Di hejmara yekemîn de Bediuzzeman Mela Seîdê Kurdî, bi vé nivîsara xwe xîtabî Kurdan kiribu:

“Ey Gelî Kurdan! Îttîfaqê de quwwet, îttihadê de heyat, di biratîyê de seadet, hikumetê da selamet heye. Kapika îttihadê u şerîta muhebbetê qewî bigrin da we ji belayê xelaske. Qenc guhê xwe bidinê, ezê tiştêkî ji we ra bibêjim: Hûn bizanin ku sé cewherên me hene; hifza xwe ji me dixwazin. Yek Îslamîyet e; ku hezar hezar xwîna şehîdan buhayê wê dane. Ê duduyan însanîyet e; ku lazime em xwe nezera xelqê de bi xizmeta ‘eqlî, ciwanmêranî û însanîyetî xwe nîşanî dunê bidin. Ê sisîyan millîyeta me ye, ku mezîyetê daye me; é berî ku bi qencîya xwe saxin, em bi karê xwe, bi hifza millîyeta xwe, ruhê wan qebra wan de şad bikin. Piştî wê, sé dijminê me hene, me xerab dikin: Yek feqîrtî ye. Çil hezar hemalê Stenbolê delîlê wê ye. Ê duduyan cehalet u bêxwendinî ye; ku hezar ji me da yek “qezete” nikarin bixwînin delîla wê ye. Ê sisîyan dijminî u îxtîlaf e; ku ev ‘edawet, quwweta me wunda dike, me jî musteheqî terbiyê dike u hikumet jî ji bêînsafîya xwe zulm li me dikir. Ku we ev seh kir, bizanin çara me ev e; ku em sé şûrê elmas bi dest xwe bigrin, ta ku em her sé cewherên xwe ji dest xwe nekin u her sé dijminê xwe ser xwe rakin. Ê şûrê ‘ewil: Me’rîfet u xwendin e. Ê duduyan: îttîfaq u muhebbeta millî ye. Ê sisîyan: Însan bi nefsa xwe şuxla xwe bike u mîna sefilan ji qudreta xelkê hévî neke u pišta xwe nedetê. Ê wesîyeta



paşî: xwendin, xwendin, xwendin... Desthevgirtin, desthevgirtin, desthevgirtin..."( Nursî, ٢٠٠٤: ٥٠٩).

## **Şark ve Kurdistan Gazetesi**

Rojnameya **Şark ve Kurdistan**, di sala ١٩٠٨'an de, di hefteké de du caran, li Stenbolé dest bi weşanê kiriye. **Şark ve Kurdistan** bi Tirkî u bi Kurdî dihate weşandin u nayê zanîn ku çend hejmar derketine. Banî u danêrê rojname Şark ve Kurdistan, Ehmed Şerîfê Hersekî ye. Ji bilî vî şexsî Bedrîyê Meletiyê u Îsmailê Hersekî jî di nava xwedîyên rojnamê têne nîşandan(Lewendî, ١٩٩٢: ٢٤; kaya, ٢٠١٠: ٨٤). Di vê rojnamê de zana u rewşenbîrên mîna Bediuzzaman Seîdê Kurdî, banî yê alfabeya Kurdî Xelîlê Xeyalî u Tewfîqê Silêmanî ku bi Pîremerd muxelles bu cih digirtin(Lewendî, ١٩٩٢: ٢٦-٢٧).

## **Rojî Kurd**

Yekemîn kovara perîyodîka Kurdî **Rojî Kurd**, di ٦'ê Hezîrana ١٩١٣'an de li Stenbolé bi Tirkî u Kurdî derketiye(kaya, ٢٠١٠: ٩٨). Beşa Kurdî, bi zaravayên Kurmancî û Soranî bu. Xwedî îmtîyaz û mudîrê mesul 'Evdilkerîmê Silêmanîyê ye. Kovar, organa Civata Telebeyên Kurdan-Hêvî (Kurd Talebe-î Hêvî Cemîyetî) bu. Weşandina Kovara Rojî Kurd di sala ١٩١٣'an de hate sekinandin. Kovar, çar hejmar derketine(Yayınlar, ٢٠٠٢: ١٣٨ ; Xeznedar; Lewendî, ١٩٩٢: ٥٣). Bi pirranî li ser tarîx u zimanê Kurdî rawestîyayê. Hinik jî nivîskarên kovarê ev in: Dr. Abdullah Cewdet, Babanzade Îsmail Heqqî, Ekrem Cemil Paşa, Xelîlê Modanî, M. Salih Bedirxan u Şêx Riza Telebanî.

## **Hetawî Kurd**

Pişî ku weşandina Kovara Rojî Kurd di sala ١٩١٣'an de hate sekinandin, Komeleya Hêvî, di şuna wê, kovara **Hetawî Kurd** weşand

(Lewendî, ١٩٩٢:٦١). Di hin çavkanîyan hatîye nivîsîn ku “di bin îdara Hemze Begé Muksî de derdiket” ( Cemîl Paşa, ١٩٩١:٤١), lê li gor dîroknasê sîyasetê yê Tirk, Profesör Tarik Zafer Tunaya-iddîa dike ku wî hejmara pêşîn ditîye- li ser berga hejmara pêşîn, bi Tirkî hatîye nivîsîn ku mudurê mesul Abdulazîz Baban e (Lewendî, ١٩٤٨:٦١). Herweha Dr. Celîlê Celîl jî mîna Tunaya fikra xwe beyan kirîye (Lewendî, ١٩٤٨:٤٠٦). Kovara Hetawî Kurd li gor Zinar Silopî hetanî sala ١٩١٤'an weşana xwe didomîne. Bi îlana herba cîhanê, pîrranîya endamên Hêvî'yê ji bo herbê té şîyandin u kovar jî nema derdikeve (Lewendî, ١٩٤٨:٤٠٦).

## Yekbun

Yekbun, li gor çavkanîyan yek ji wan kovaran e ku bi Kurdî u Tirkî, li Stenbolê, di sala ١٩١٣'an de ji alîyê Komela Hêvî'yê dihate derdixistin. Malumatên derheqî Yekbunê ji Dr. Kemal Mazhar Ehmed u Musa Anter digihêjine me. Li gora van nivîskaran ev kovar tenê ٣ hejmar derketine. Mudurê Mesul Îbrahîm Kurdî ye u bi armanca, di nav koma civata Osmanîyan de danasina Kurdan u bilindkirina qedr u qîmetê wan e. Kovar bi şî'r, gotar, fiqre, gotinên pêşîyan u bi nivîsên din ve xemilandî ye. Rewşenbîrên wê demê yên mîna M. Salih Bedirxan, Xelîlê Xeyalî, Fikrî Necdet u M.S. Azîzî bi nivîsên xwe di nava rupelên Yekbunê de cih digrin (Lewendî, ١٩٤٨:٥٨-٦٠).

## Jîn

Kovarek din é gellek girîng ji ronamegerîya Kurdî jî, ya ku cardin ji alîyê Hemzeyê Muksî ve di sala ١٩١٨'an de hatîye derxistin, Kovara **Jîn** bu. Jîn bi tevayî ٢٥ hejmar derket. Heta hejmara ٢٠'an révebirê kovarê Hemzeyê Muksî bu; piştî wî heta kutahîya kovarê Memduh

Selîm Beg ev kar meşand. (Lewendî, 1948: 66).<sup>٢٦٢٦٢</sup> Kovar, ji 10 roja carkê bi Kurdî u Tirkî derdiket. Ji xeynî zaravê kurmancî, soranî ji dihat ‘emilandin. Abdurrahman Rehmî, Îhsan Nurî, Ezîz Yamulkî, Kamiran Alî Bedirxan, Qadîzade Mustafa Şewqî, Xelîl Xeyalî di nava heyeta nivîskarên vê kovarê de cih digirtin. Temenê Jîné salek dewam kir u piştê bi heman navî bi şiklê rojnameyek rojane, paşê jî qederkê wek heftename derket (Lewendî, 1948: 82-88). Serkar u berpirsîyarê kovara Jîné Hemzeyê Muksî, yek ji muessîsên Kurdistan Tealî Cemîyetî bu u pêşgotina kitêba Mem u Zîn a çapa Stenbolê wî bi sernivîsara “Edebîyat u Asarê Edebî” nivîsiye. Ev pêşgotin di hejmara 19. a Jîné de hatîye çapandin (Lewendî, 1948: 68).

## Kurdîstan

Kurdîstan, “kovareke şîyasî, civakî, edebî” ye ku di sala 1919’an li Îstenbolê ji heftê carkê derdiket. Sernivîskarê wê Arwasîzade Muhammed Şefîq e. Xwedîyê îmtîyaz u berpirsîyarê wê Muhemmed Mîhri (Helav) e. Li gor malumatên Cemal Xeznedar u Elaeddîn Seccadî, heta 1920’an de 37 hejmar derketine (Lewendî, 1948: 76).

## Marifet ve İttihad-i Ekrad

<sup>٢٦٢</sup> Malmisanij-Lewendî, r., 60-70; Müslüm Yücel, Tekzip-Kürt Basın Tarihi, Aram Yayınları, İstanbul, 1998, r., 07-08; <http://www.kurdistantime.com/?p=٢٣٢٢٠١٠٠٤-٢٤>; Fethullah Kaya, r., 117. Mehmed Emin Bozarslan 20 hejmarên vê kovarê li gel wergera wan a bi tîpên Latînî ji nu ve da çapkirin. Bnr., Malmisanij-Lewendî, r., 81.

Di dîroka rojnamegerîya Kurdî de rojnameya Marifet ve Îttihad-i Ekrad, xelekek wenda ye. Malumatên me yén derbarî vé rojnamé, bi saya lékolînén nivîskaré Kurd Mufît Yüksel çêbu. Mufît Yüksel, wexta li Îstenbul, li kitêbxana Suleymanîyé lékolînan dike rastî vé wesîqé té. Li gora vé wesîqé, Bedîuzzeman Seîdé Kurdî, di sala ١٩٠٩'an de ji bo derxistina rojnameyek heftêyî u piştê jî rojane, bi navé Marifet ve Îttihad-i Ekrad, muracaetî wezaretê daxîlîye ya dewleta Osmanî dike. Ev rojname dé bi Kurdî u Tirkî u bi naverokek 'ilmî u siyasî derketana. Tarîxa muracaetê seré sala ١٩٠٩'an e. Em dizanin ku du-sé meh piştî vé tarîxé, buyera ٣١ Adaré diqewime u Bediuzzaman té girtin. Piştî té berdan Seîdé Kurdî vedigere welat u mimkin e ku îmkana taqîb kirina vî karî nedîtibe. îro ji bo bîranîna vé rojnamé, malperek bi heman navî li ser internetê weşanê dike.<sup>٢٦٤</sup>

### Faaliyetên Rojnamegerî u Çapemenîya Kurdan Piştî Serdema Cumhuriyetê De

Piştî damezrandina Komara Tirkiyê di sala ١٩٢٤'an de weşanén Kurdî bi şekleke fermî hate qedexekirin. Di sala ١٩٢٥'an de piştî raperîna Şêx Seîd, bi navé Şark Îslahat Planı (Plana Îslahkirina Şerqê) kanunek hate derxistin. Bi vé qanuné navén temamé bajar u navçe u gundên ku Kurd lé dijîn hate guherandin u navén Tirkî li wan danîn. Dewlet di van tarîxan de resmen dest bi polîtîkaya asîmîlasyonê kir. Meselen di sala ١٩٣٠'î de bi navé "Türk Tarih Tezi" u "Güneş Dil Teorisi" hin qerar hatin qebulkirin. Li gora teza tarîxé hemu milletén ser ruyé cîhanê ji nijada Tirkan pêkdihatin. Li gora teza ziman jî, temamén zimanan ji Tirkî neşet kirine.

---

<sup>٢٦٤</sup> <http://www.gazetekurd.net/index.php/yazar-nviskar/muhyiddin/٩٧-bir-said-i-nursikuerdi-projesi٢٠١٠-٠٤-٢٥>;  
Fethullah Kaya, r., ٩٥.

Ji ber van zordestîyan heta sala ١٩٥٠'yî tu kovar u rojname bi Kurdî derneketin. Ji ber vé yeké di navbera salén ١٩٢٠-١٩٥٠'yî de bédengîyeke dirêj heye. Di nava van her du tarîxan de di nav sînorén Tirkîyé tu kovar u rojnameyén Kurdî yén girîng derneketine. Di van çaxan de rewşenbîrén ku revîyane derveyî welat, li welatén mîna Surî, Lubnan u 'Îraqé kovarén muhîm weşandin. Hawar, Ronahî, Stér u Roja Nu ji van weşananin(kaya, ٢٠١٠: ١٥٥). Xebatén van wêjevanén mîna Celadet Alî Bedirxan, Kamiran Bedirxan, Osman Sebrî, Cegerxwîn, Qedrîcan, Nureddîn Zaza u Dilbîrîn li derdora van kovaran meşîya ye(Aktaş, ٢٠٠٣: ٧٨).

## **Kovarén Sirguné**

### **Hawar**

Kovara Hawaré di ١٥'é Gulana sala ١٩٣٢'an li Şamé bi Kurdî u Firansî dest bi weşané kir. Ev kovar ku di nava salén ١٩٣٢-١٩٤٣'yan de derketibu, ji bo edebiyata Kurdî merhaleyek gelek girîng bu. Hawar ekolek bi seré xwe bu. Di hejmara ١.'mîn de armanca derketina kovaré bi vî şeklî hatîye îzahkirin: "Hawar dengé zanîné ye. Zanîn, xwe nasîn e. Xwe nasîn ji me re réya felat u xweşîyé vedike. Hewara me berî her tiştî heyîna zimané me dé bide naskirin..."(govar hawar, ١٩٩٨, j1: ٢٣). Di vé pévajoyé de ٥٧ hejmaré kovara Hawaré derketin. Cara yekem bi tîpén Latîni-Kurdî dihat nivisandin. Ji salén ١٩٢٠'an şunde heta ١٩٥٠'yan gelek nivîskar u rewşenbîrén ku ji Kurdistana bakur bun derbasî Şam u Beyrudé bun. Ji van rewşenbîr u nivîskaran yén wekî Celadet Alî Bedirxan, Kamiran Alî Bedirxan, Osman Sebrî, Qedrîcan, Nureddîn Zaza, Cegerxwîn, Qedrî Cemîl Paşa, Nurî Dersimî u gelek kesén din ekola Hawaré ava kirin. Di van kovaran de gelek nivîsarén kulturî, helbest, pexşan u kurteçîrok hatin weşandin(Ozcan, ٢٠٠٣: ١٣٨).

Herçiqas Hawar u Ronahî -ku bi şeklekî dewama Hawarê bu- li derveyê Tirkîyê hatibe weşandin jî, bi qenaeta me lazime li ser bakur em wê bi hesibînin. Ev bê qebulkirin an jî neyê qebulkirin jî ev xebat u berhemên vê êkolê ji bo nivîs u edebîyata Bakur ya ku heta roja îro hatiye buye bingeha esasî. Lewre ev mirovan tev ji bakur bun u mecbur mabun xebatên xwe yê ferhengî li derveyê welat bidomandana.

### **Ronahî**

Di nava salên ١٩٤٢-١٩٤٥'an de kovara Ronahî ji teref Celadet Alî Bedirxan ve hate derxistin. Ronahî jî, ji ١'ê çileyê sala ١٩٤١'an heta Adara ١٩٤٥'an weşana xwe berdewam kir. Di vê navberê de ٢٨ hejmarên kovarê derketin (Celîl, ٢٠٠٠: ٩٤; kaya, ٢٠١٠: ١٦٠).

### **Roja Nu**

Cardin ji alîyê Kamiran Bedirxan kovara Roja Nu hate derxistin. Ev kovar di navbera salên ١٩٤٢-١٩٤٦'an de li Beyrudê hate çapkirin. Kovara ku bi zimanê Kurdî u Fransî weşanê dikir, ٧٣ hejmarên wê derketin. Berpîrsîyarê giştî u mudurê weşanê dîsa Kamiran Bedirxan bi xwe bu (kaya, ٢٠١٠: ١٦١).

Edebiyata Kurdî ya ku li menfayê/sirgunê kemilî bu, piştî hilweşîna êkola Hawarê u wefata mumessîlê wê êkolê kete bédengîyeke ciddî.

Bi guherina qanûna esasîyê, piştî ١٩٦١'an li Tirkîyê rewşeke demokratîk a îzafî peyda bibe jî, Kurdan ji vê rewşê tu sudek wernegirtin. Di vê demê de hinek rewşenbîrên mîna Musa Anter, Canîp Yıldırım u Edip Karahan teşebbus kirin ku çend kovar u rojnaman derxin lê ev teşebbusa wan ji alîyê karbidestên dewletê dihate asteng kirin.

Hinek xwendekarén Kurd yén li bajarén mezin mîna Îstanbul u Ankara u Îzmîrê di unîversitan de dixwendin, di nava salén ١٩٥٥-١٩٧٥'an de hin kovar u rojname derxistin; lé, evana ne bi şiklekî perîyodîk derdiketin. Ev kovarana dibu ku salé tené hejmarek derdiket u bi pirranî li ser navé bajarekî heréma Kurdan derdiket.<sup>٢٦٥</sup> Hema bigre temamé van kovaran ji sebebê qedexebuna zimané Kurdî, tev bi Tirkî derdiketin. Carina di hinek ji van kovaran de şî'rek ya ji nivîsarek kurdî jî derdiketin. Kovar u rojnamén ku derdiketin, herçendî sîyasî bun jî carna di nav rupelén xwe de cî didan nivîsén li ser edebîyat u hunera Kurdî jî. Ji ber ku kovarén sade edebî tunebun, ev valahî bi vî şiklî dihate dagirtin. Herçiqas navén kovarén ku di vé demé de derdiketin bi pirranî Kurdî bun jî, naveroka wan, nivîsén wan ne bi Kurdî; bi Tirkî bun.

### **Roja Newe**

**Roja Newe**, di sala ١٩٦٣'yan de li Îstenbolé bi Tirkî-Kurdî çap bu. Xwedîyé kovaré Doğan Kılıç, berpirsîyar Hasan Buluş bu. Hew hejmarek bi tené derket u rojname hate girtin. Mesulén kovaré jî ketin hepsé. Taybetmendîyek vé kovaré ev e ku roja Newe, rojnama pêşîn ya Kurdî ye ku cih daye nivîsén bi zaravayé Dimilî/Zazakî jî-(Lewendî, ١٩٤٨: ١٥٩).

### **Yeni Akiş**

---

<sup>٢٦٥</sup> Mînak hin ji kovar u rojnamén ku bi vî şiklî derdiketin: Ağrı, Dicle Kaynağı, Şark Mecmuası, Şarkın Sesi, Dersim, Siverek, Diyarbakır Kültür, Mardin'in Sesi, Karakoçan, Hınıs'tan Sesler, Mezra Botan, Adıyaman, Gungum, Cudi, Dicle Fırat, Silvan'ın Sesi, Diyarbakır Yol İş, Siirt'te Son Söz, Beşiri'de Uyanış, Mezopotamya, Silvan, Harput, Öz Erzincan, Arapgir Postası, Narin Kale, Bingöl, Tatvan, Bitlis Lisesi, Nurhak, Serhat Kars, Doğu Anadolu, Raman, Viran Şehir Postası, Harran u hwd. Bo malumatén zédetir bnr. Malmisanij-M. Lewendî, kîtaba navborî, r., ١٦-١٨.

Yeni Akiş (Herikîna Nu) li Ankara, di sala ١٩٦٦'an de di bin berpirsiyarîya Mehmet Ali Aslan bi Tirkî u Kurdî tené ٤ hejmar derketiye u paşê hatîye qedexekirin-(Lewendî, ١٩٤٨: ١٦٩).

### Doğu

"Kovara 'ilmî ya mehane" Doğu (Rojhelat) li Îstenbul, di sala ١٩٦٩'an de di bin berpirsiyarîya M. Güneş Şahiner bi Tirkî u Kurdî tené ٢ hejmar derketiye u paşê hatîye qedexekirin-(Lewendî, ١٩٤٨: ١٩٦).

### Dengé Sérek

Kovareke Kurdî-Tirkî ye u di sala ١٩٦٩'an de li Îstenbul, ji alî komela xortên Sîweregé yén xwendina bilind hatiye derxistin. Tené hejmarek derketiye-(Lewendî, ١٩٤٨: ١٩٨).

### Özgürlük Yolu

"Kovara siyasî ya mehane" Özgürlük Yolu (Riya Azadî) di sala ١٩٧٥'an de li Ankara li ser hev ٤٤ hejmar bi Kurdî-Tirkî derketîye. Xwedîyê kovarê Faruk Aras e. Berpirsiyarê kovarê jî ev kesin: Orhan Talun (no: ١-١٧), A.Kadir Akel (no: ١٨-٢٢), Mustafa Kaya (no: ٢٣-٣٠), Sırrı Eroğlu (no: ٣١-٤٤). Ev kovar yek ji kovarên Kurdî ye ku li Tirkîyê demek dirêj weşana xwe domandîye. Özgürlük Yolu herçiqas kovarek sîyasî be jî, té de beşa huner u edebîyatê jî hebu u ev beş bi tevayî Kurdî bu. Ev kovar cardin piştî kovara Roja Newe, yekemîn kovara Kurdî ye ku cih daye nivîsên zaravayê Dimilî. Ji ber zordestîya karbidestên dewletê, piştî ١٩٧٩'an kovar êdî nema derket. Di kovarê de nivîsên Kurmancî yén van kesan hene: Kemal Burkay, İhsan Aksoy, Hüseyin Deniz, Qenadê Kurdo, Kamiran Bedirxan, Cegerxwîn, Hecîyê Cindî, Erebe Şemo, Samed Behrengî u hwd. Nivîsên Zazakî/Dimilî jî alî van kesan hatîye nivîsîn: Zilfî, M. Tayfun



u Hozan Alî yé Dérsimî. Di sala ١٩٨٢'yan de rojnama Riya Azadî wek dewama vé kovaré derketiye-(Lewendî, ١٩٤٨:٢١٦-٢٢٠).

### Rizgarî

“Kovara rézanî u çandîya mehanî” Rizgarî, li Ankara u Îstênbul, di sala ١٩٧٦'an de ji alî Ruşen Arslan ve bi Kurdî u Tirkî derketiye. Berpîrsîyaré kovaré jî Mehmet Uzuné rehmetî bu. Neh hejmarén wé li Tirkîyê, yén din li Almanya derketine. Naveroka kovaré bi tevayî siyasî u teorîk e-(Lewendî, ١٩٤٨:٢٢٥).

### Devrimci Demokrat Gençlik

“Kovara ciwanîya mehane” Devrimci Demokrat Gençlik, li Îstênbul u Ankara di sala ١٩٧٨'an de di bin mesuliyeta Medenî Marşil u Selim Bakaç bi Kurdî u Tirkî li ser hev ١١ hejmar derketine. Paşê kovar hat qedexekirin u mesulén wé deh sal ceza xwarin-(Lewendî, ١٩٤٨:٢٥٢).

### Tîrêj: Piştî sala ١٩٢٣'yan li Tirkîyê ewwîlî kovara Xweru Kurdî u Edebî

Di sala ١٩٧٤'an de li Tirkîyê qanuna ‘Affê hat îlankirin u gelek rewşenbîr u nivîskarén Kurd ji zindanan hatin berdan, di nav van salan de ji bîstî zêdetir rojname u kovarén Kurdî derketin. Ji ber vé, di nav salén ١٩٧٥-١٩٨٠'yî de wekî tevgerén siyâsî yén Kurd, rojname u kovarén Kurdî jî ketibun nav pêşdeçuyînek berbiçav. Ji ber ku di vé gotaré em tené li ser kovaran disekin, emé bes navé çend kovarén ku di vé demé derdiketin bidin. Kovarén wekî Rizgarî, Özgürlük Yolu, Heval, Pêşeng, Dengé Kawa, Kawa, Ala Rizgarî, Jîna Nu, Tekoşîn u Tîrêj di van salan de tén weşandin. Ji nav van kovaran ku pîrranîya wan îllegal bun merev dikare bes kovara Tîrêjê cuda bigre. Lewra ev

kovar, piştî sala ١٩٢٣'an yekemîn kovara xweru bi Kurdî u edebî bu ku li Tirkîyê u li Bakur hate weşandin-(Lewendî, ١٩٤٨: ٢٧٤. Uzun, ٢٠٠٣: ٦١). Ji ber rewşa sîyasîya xerab kovara Tîrêj xwedan 'umrek dirêj nebu; di sala ١٩٧٩'an de bes çar hejmar derketin. Hejmara dawî yanî ya çaran li derveyê welat derket. Rojen Barnas, Filît Totanî, Hesenê Metê u Firat Cewerî hin ji nivîskarên balkêş yên vê kovarê bun. Xususîyeteke wê ya din jî ev e ku nivîsên wê bi du zaravan (Kurmancî u Dimilî/Zazakî bun. Tîrêj, di bin xwedîtîya Enver Yûzen u bi berpirsîyarîya Ahmet Bozgîl derdiket. Piştî derketina kovarê, derheqê xwedî u berpirsîyarê wê gelek mahkeme hatin vekirin. Xususîyetek din yê balkêşê vî zemanî jî ev bu ku serok u pêşengên rêxistinên ku rehberîya weşangerîya Kurdî dikirin tev xwedî nasnameyên çep u sosyalîst bun.<sup>٢١١</sup>

#### ١٩٨٠: Darbeya Askerî

Di tarîxa ١٢ îlonê ١٩٨٠'yî de li Tirkîyê esker cardin darbe çêkir u dest danî ser îqtîdarê. Piştî darbeya eskerî careke din li bakur rewşa edebîyat u zimanê Kurdî kete nav tarîyê. Ev tarîfî u bédengî ne tenê bo Kurdan bu; li seranserê welat heq u hiquqê mirovan giş hate pinpêkirin. Lébelê zirara mezin cardin li ser ziman, edebîyat u kesayetîya Kurdî bu. Di qanuna esasîya ku piştî ١٢ îlona ١٩٨٠'yî de hate çêkirin de bi zimanê Kurdî nivîsandin u emilandina Kurdî di her aliyê jiyanê de hate qedexekirin(Malmîsanij, ٢٠٠٦: ١٦). Li gora vê qanunê yên ku bi zimanê qedexekirî fikr u ramanên xwe bînin ziman, heta sé salan dihatin cezakirin.<sup>٢١٢</sup> Ji ber van sebeban li bakur ji sala ١٩٨٠'yî heta sala ١٩٩٠'yî tu weşan u nivîsar bi zimanê Kurdî tunene(Malmîsanij, ٢٠٠٦: ٤). Di nav van salan de bajarên Ewropa carek din bune navenda weşangerîya Kurdî. Heta niha jî gelek xebatên weşangerîyê li welatên Ewropa berdewam e.

<sup>٢١١</sup> Fehim Işık, ilkehaber.com (٢٠١٠-٠٣-١٤)

<sup>٢١٢</sup> Heman cih.

## Nudem

Piştî vé merhalé, entelektuelén Kurd, baxusus li Swédé di nava cehd u xebatek mezin debun. Di sala ١٩٩٢'an di bin berpirsiyarîya Firat Cewerî kovara Nudemé, wek fêkîya vé xebaté derket meydané. Nudem, ji aliyé hinan ve wek vejîna Hawaré hate pêşwazîkirin. Ev kovar, bi beşdarbuna gellek navan bu navendek cazîbeyé bo edebîyat u hunera Kurdî(Nudem,j' :٤).

## Medya Güneşi

Di van çaxan de di sala ١٩٨٨'an de li Stenbolé, di bin berpirsiyarîya Cemal Özçelik kovarek bi navé **Medya Güneşi** derket. Nivîsén vé kovaré bi pirranî bi Tirkî bun lé çi bigre di hemî hejmarén wé de nivîsén Kurdî jî hebun. Naveroka kovaré mehane derdiket, li ser xeber u lékolînén siyasî bun. Kovara Medya Güneşi, di bin şerté cunteya ١٢ Îloné bi weşana xwe karekî cesurane pék anî u piştî ١٢ Îloné cara pêşîn wé di rupelén xwe de cih da zimané Kurdî. Heta sala ١٩٩٢'yan ١٠ hejmarén kovaré derketin u temamé wan jî hatin qedexekirin u di heqé wan de dawê hatin vekirin(Lewendî, ١٩٤٨:٣٣١). Piştî weşana Medya Güneşi navenda çapemenîya Kurdî gav bi gav cardin xwe li nava welat girt. Piştî Medya Güneşi, kovarén bi navé **Deng, Newroz u Stérka Rizgarî** bi du hev dest bi weşané kirin.

## Deng

“Kovara mehane ya siyasî u kulturî” **Deng**, di sala ١٩٨٩'an de li Stenbolé dest bi weşané kir. Nivîsén wé bi Tirkî u Kurdî (Kurmancî-Dimilî) ne. Xwedî u berpirsiyaré wé Hîkmet Çetîn u Kamil Ermiş e. Kovara Deng, bi şekleke ne perîyodîk, ev ٢٠ sal e heta niha ٨٠ hejmar derketine. Hinek nivîskarén ji qadroya kovaré ev in: Kemal Burkey, İbrahim Güçlü, Mahmut Kiliç u Eskeré Boyik(Lewendî, ١٩٤٨:٣٥١).

Ev kovar jî wek kovarên siyasî yén din, derheqé temamá hejmarén wé de da'we vebune.

### **Piştî sala ١٩٩١**

Di sala ١٩٩٠'î de li Tirkîyé guherînen mezin destpêkirin. Salek piştî vé tarîxé, qanuna ku bibu mani' li hember weşangerîya Kurdî, hukmé wé hate bettalkirin. Di sala ١٩٩١'ê de Serokwezîr Süleyman Demirel u révebirén dewleté di axaftina mitîngeké li bajaré Diyarbekiré gotin: "Em edî realîteya Kurdan nas dikin. Em hebuna Kurdan qebul dikin." Bi vé gotiné li Tirkîyé pévajoyek nu dest pêkir. Ji wexta damezrandina Cumhuriyeta Tirkîyé u bi vir de ku hebuna Kurdan dihate înkarkirin, bi van gotinan ve dewlet hebuna Kurdan bi şeklekî fermî iqrar u îtiraf dikir. Di van salan de li heréma Kurdan her roj xeberén şer u şiddeté dihat. Her roj bi dehan insan dihatin kuştin, bi hezaran gund hatibun şewitandin, bi milyonan insan ci u warén xwe terk kiribun. Rojnamevan u rewşenbîrén Kurd dihatin kuştin.

Di hîlbijartinén sala ١٩٩١'an de Kurdan ١٣ wekîl xistin meclîsê. Êdî Kurd li Meclîsa Millet ya Tirkîyé de dihate temsilkirin. Bi saya véna pîrsgiréka Kurdî li her terefé welat dihate niqaşkirin. Di heman salé de hin asteng li ber zimané Kurdî hate rakirin. Lé cardin astengén veşartî ku di qanunan de cih nagrin li ser Zimané Kurdî dihate dewamkirin. Di sala ٢٠٠٢'an de Parlemana Tirkîyé, wek dewletek berendam bo yekîtiya Ewropa, astengîya ku li hember zimané Kurdî dewam dikir, ji holé rakir. Destur hate dayîn ku bo fêrkirina Kurdî qurs u dersxane béne vekirin, kovar u rojnameyén Kurdî béne derxistin u di televizyon u radyoyan de weşana Kurdî béte kirin. Piştî ku ev astengana ji holé rabun, hejmara kitêb, rojname u kovarén bi Kurdî hatin weşandin zêde bun. Di vé serdemé de qedexebuna ٨٠ sal e ku li ser ziman é Kurdî dom dikir, qismî be jî ji holé rabu u hebuna Kurdan édî hate qebulkirin. Ji Rojname Kurdistan'ê şunda heta vé demé, cara yekemîn

rojnameya Kurdi Azadîya Welat ne Îstenbul, li Diyarbekirê hate çapkirin.

Di vé demé de du kovarén muhîm dest bi weşané kirin: Rewşen u Nubihar.

### **Rewşen-Jiyana Rewşen-Rewşen-name**

Rewşen, di binesazîya Navenda Çanda Mezopotamyayé di sala ١٩٩٢'an de di bin berpirsîyarîya Îbrahîm Gürbüz u Edîbe Şahin li Îstanbulé dest bi weşana xwe kir. Rewşen, Kovarek mehane bu u bi Kurdî u Tirkî derdiket. Bi saya vé kovaré gellek ciwanén Kurd dest bi nivîsandina Kurdî kirin. Rewşen di sala ١٩٩٧'an de naber da weşana xwe u paşé cardin ji alîyê heman sazîyê bi navé Jiyana Rewşen wek dewama Rewşenê derket. Jiyana Rewşen jî wek Rewşenê kovarek çandî, hunerî u wêjeyî bu bi perîyoda mehane li Stanbolé derket. Ev kovar heta navîna sala ٢٠٠٢'yan di bin berpirsîyarîya Kawa Nemir ٥١ hejmar weşîya. Piştî girtina wê bi demeke kurt bi navé Rewşen-name, dîsa li bin edîtorîya Kawa Nemir dest bi weşané kir. Lé ev kovar bi vî şiklî tené sé hejmar derket u bi vî awayî kelepore Rewşenê ya ku ji sala ١٩٩٢'yan vir de dewam dikir, kutahî pé hat (Leventoğlu, ٢٠١٠: ٤٠٨). Di waré pêşketin u geşkirina zimané Kurdî de rola van her sé kovaran nayé jibîrkirin.

### **Nubihar**

Kovarek din ku tesîrek mezin u dudirêj li ser weşangerîya Kurdî kiriye Nubihar e. Nubihar, di sala ١٩٩٢ an de ji aliyê komeke mirovén dilsoz, sade bi zimané Kurdî, li Îstanbolé di bin berpirsîyarî ya Sabah Kara u Siléman Çevîk dest bi weşana xwe kir. Nubihar, wek mektebeké li ser rébaz u xetta Ehmedé Xanî şîn hat. Nubihar navé xwe ji berhema Xanî stendiye ku navé wê Nubihara Biçukan bu. Çawa ku Xanî di vé berhemé de digot ku zimané Kurdan ne ji yé Ereban u ji

yén din kémtir e u Kurdî zimané medeniyet u şaristanî u eşq u fikrê ye; kovara Nubiharê jî eynî wusa li ser riya Xanî, bi ronahî ya stêrkên asumanê Kurdî yén geş dest bi meşa xwe ya dirêj kir. Taybetmendîya Nubiharê ya herî balkêş ev e ku wê piştî xwe daye ber edebîyata klasîk ya ku gelekî zengîn u dewlemend(Pariltî, ۲۰۰۹). Her weha Nubihar ji ber ku pirrengî, pirralî u babetcihê ye; hemu reng u bawerî yê kurdayetîyê jî di nava xwe de hêwirandîye; lê ne bawerîya xwe terikandîye u her u her nîjad u çand u toreya xwe jî domandîye. Ji vé yekê Nubihar ji temamê kovarên kurdî xwedî ciheke taybet e u ji vî aliyî kovareke yekta ye(Zinar, ۲۰۰۶).

Nubihar, di nava kovarên ku li Tirkîyê der dikevin de bi demokratîk buna xwe jî balkêş e. Bi saya vé kovarê mesafe u sarbuna ku di nav rewşenbîrên kurd de hebun ji holê rabun. Ji komînîstan bigire heta dîndaran her nav di nav rupelên Nubiharê de bi rehetî cîh ji xwe re dîtî. Ji qewla şairkî kurd ko digot: “Mîna ku sed şibake li hewşekê binihêrin.”( Temo, ۲۰۰۶:۵۵).

Zanîna kevneşopî ya Kurdî, xususîyetek din yê kovarê ye. Çimkî li Tirkîyê, di civata Kurdî de çepgirîya Kurd serdest e u xwe li ser hîmên çepa Tirkî ava kirîye. Ku mirov bide pey vé şopê, heta Kemalîzmê diçe. Ev tev, yanî çepên Kurd u Tirk li ser redda kevneşopî yê digîhêjin hev. Bijarte u bohemen Tirk berê xwe dane Rojava. Lê wexta ku merev dinihêre, merev dibîne ku Kurdên me jî ji wan derbaskirine, ne berjêr in. Divê bê zanîn ku Kurd aîdê Rojhilat in u bi taybetî jî di derbarê edebîyatê de ji kevneşopîyê zêde ti tişt di destê wan de nî ne. Hebuna Nubiharê kevneşopîyê bi bîr anî, wê derxiste holê u da zanîn. Exleb kesên ku di vé kovarê de dinivîsin, tev bi elfaba Erebi dizanin, ji edebîyata klasîk ya Erebi u Farsî behredarin. Çawa ku

ti tişt bi tena seré xwe çénebe, edebîyata Kurdî ya nujen jî béyî mîrat u kevneşopîyé ava nabe.<sup>٢٦٨</sup>

Nubihar, ١٨ sal e bénaber bi sebr u ‘ezmek mezin jiyana weşana xwe didomîn e.

## **Lîsteya Kovarén Kurdî**

### **١-Deng:**

Ev kovara mehane bi Kurdî-Tirkî derdiket, di sala ١٩٦٣'yan de li Stenbolé tené du hejmar hatîye weşandin. Kovar, di bin révebirîya Yaşar Kaya, Ergun Koyuncu u Medet Serhat derketiye(Lewendî, ١٩٤٨:١٥٢).

### **٢-Yeni Akiş (Herikîna Nu):**

Li jor behsa wé hatibu kirin.

### **٣- Doğu (Rojhelat):**

Li jor behsa wé hatibu kirin.

### **٤-Dengé Sérek:**

Li jor behsa wé hatibu kirin.

### **٥-Özgürlük Yolu (Riya Azadî)**

Li jor behsa wé hatibu kirin.

### **٦-Heval (Yoldaş)**

Ev kovara ku di sala ١٩٧٥'an de bi Kurdî-Tirkî derdiket kovarek illegala réxistinek marxîst bu u li gor agahîyeén Malmisanij u M. Lewendî, tené sé hejmar derketiye(Lewendî, ١٩٤٨:٢٢١).

### **٧- Rizgarî**

---

<sup>٢٦٨</sup> Selim Temo, eyni cih.

Li jor behsa wé hatibu kirin.

٨- Devrimci Demokrat Gençlik (Ciwaniya Demoqrat-Şoreşger)

Li jor behsa wé hatibu kirin.

٩-Tîrêj

Li jor behsa wé hatibu kirin.

١٠-Medya Güneşi

Li jor behsa wé hatibu kirin.

١١-Deng

Li jor behsa wé hatibu kirin.

١٢-Newroz

Kovara “mehane ya siyasî ya kulturî” Newroz di sala ١٩٩١’e de li Îstanbul dest bi weşanê kir. Kovar bi Tirkî u Kurdî (Kurmancî-Dimilî) ye. Xwedî, Hüseyin Alataş u révebirên din jî Celal Albayrak u Fatma Karabacak bu. Kovar heta ١٩٩٢’an çar hejmar derket(Lewendî, ١٩٤٨: ٣٩٨).

١٣-Govend

“Kovara çandî u hunerî” Govend, di sala ١٩٩١’é li Diyarbekir dest bi weşanê kir. Kovarek Kurdî-Tirkî u du mehane ye. Di bin révebiriya Mazhar Kara u Mükerrrem Ayyildiz tenê ٧ hejmar derketin(Lewendî, ١٩٤٨: ٤٠٥. Özcan, ٢٠٠٣: ١٤٠).

١٤-Rewşen

Li jor behsa wé hatibu kirin.

١٥-Newroz Ateşi (Agiré Newrozé)

Ev kovar di sala ١٩٩٢’an de li Îstanbul dest bi weşanê kir. Kovar bi Tirkî-Kurdî (Kurmancî-Dimilî) ye. Di bin révebiriya Hüseyin Cici, bi şiklê mehane di sala ١٩٩٢’an çar hejmar derketine(Lewendî, ١٩٤٨: ٤١٢).

١٦-Serketin



“Kovara siyasîya mehane” Serketin di sala ١٩٩٢'an li Îstanbul, di bin rêvebirîya Zeynel Aydin u Şahin Gül bi Tirkî-Kurdî, heta sala ١٩٩٤'an dewam kiriye.<sup>٢٦٩</sup>

#### ١٧-Tewlo

Kovara mîzahî ya hefteyî Tewlo, di tarîxa çapemenîya Kurdî de yekemîn kovara mîzahî ye. Di ٩'é Nisana ١٩٩٢'an li Îstanbul dest bi weşanê kir u di ٢ Haziran ١٩٩٢'an de hate girtin. Di ٣ meha de ١٣ hejmar derket. Zimanê kovarê Kurdî-Tirkî u Xwedîyê kovarê Serhat Bucak, berpirsiyar jî Xelîl Ziravav bu. Kovara Tewlo, di sala ١٩٩٩'an de bi navên Pîne, The Pîne, Post Pîne, Sator u Maxîmum Sator xwest ku weşana xwe bidomîne lê ji aliye dewletê ve destur nehat dayîn ku li bajarên Kurdan bê firotin(Lewendî, ١٩٤٨: ٤٢٧).<sup>٢٧٠</sup>

#### ١٨-Nubihar

Li jor behsa wê hatibu kirin.

#### ١٩- Zend

Kovara Zend kovareke zanistî u lêkolînî ye. Di sala ١٩٩٢'yan de li Stenbolê, bi şikleke bê perîyodîk derdikeve. Weke rêzepirtuk jîyana xwe didomîn e. Berpirsiyarê kovarê Samî Tan e. Kovar ji aliyê Enstîtuya Stenbolê ve té amadekirin. Hejmara dawî ya kovarê di zivistana ٢٠١٠'an de hate weşandin(zend, ٢٠١٠: ٢).

#### ٢٠- Nudem

Li jor behsa wê hatibu kirin.

#### ٢١-Hevdem

“Kovara siyasî u çandî” Hevdem, di sala ١٩٩٣'an de li Îstanbul, bi zimanê Tirkî-Kurdî derket. Xwedîyê kovarê M.Siddik Taşdemir bu. Hin ji nivîskarên kovarê ev in: Bayram Ayaz, İbrahim Güçlü, İsmail Göldaş u Bubé Eser. Kovar heta sala ١٩٩٤'an ٧ hejmar derket.

<sup>٢٦٩</sup> [http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/sureli\\_yayin/](http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/sureli_yayin/) ١٥, ٠٤, ٢٠, ١.

<sup>٢٧٠</sup> <http://www.kurdistantime.com/?p=٧٦٧>.

## ٢٢- War

“Kovara lékolîn u légerîn” War, di sala ١٩٩٧’an de sé meha carké bi Kurdî u Tirkî, li Îstanbul dest bi weşana xwe kir. Kovar di bin xwedîtiya Kamber Soypak derket. Heta wexta me ١٦ hejmarên kovarê derketine.

## ٢٣- Bîr

“Kovara lékolîn u légerînê” Bîr, di sala ٢٠٠٥’an li Stenbolé, ji sé mehê carké bi Kurdî u Tirkî, di bin révebirîya Turgut Ersoy ve derdikeve. Kovar her çiqas li Stenbolé çap dibe jî, ciyê révebirîyê Diyarbekir e. Seîd Veroj, Roşan Lezgîn u Remezan Alan heyeta redaktorîyê teşkîl dikin. Hejmara ١٢’yan, di zivistana ٢٠١٠’an de derket.

Ji xeynî van, kovarên mîna Vate, Ajda, Kevan, Munzur, Yazınca, Toplum ve Kuram, Nupelda, Mizgîn, Tîroj, Tevkurd, Pelîn, Vesta, Kulîlka Ciwan, Tîgrîs u Do-Jîn ku di van demên dawî de derketine, lazim e li ser wan bi dirêjayî bête rawestîn. Xwedê hesbike heta ku ev teblixana bèn çapkirin ev mijar jî dé bi kemile.

## Çavkanî

- Pariltı ,Abidin,(٢٠٠٩), **Radikal Kitap**, ٩ Ocak.
- Aktaş ,Alaattin,( ٢٠٠٤) “**Li Tirkîye yê Rewşa Edebiyata Kurdî**”, **Yekemîn Rojên Edebiyatê Li Diyarbekirê** –Gotarên Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn u Pîrçandîye ٤-٦ Sermawêz ٢٠٠٣, Weşanên Enstîtuya Kurdî ya Stenbolé. Diyarbekir.
- Nursî, Bedîuzzaman Saîd,( ٢٠٠٤), **çîmaî Dersler**, Zehra Yayıncılık, İstanbul,
- Celîl, Celîlê,( ٢٠٠٠), **Kürd Ayaklanması**, İstanbul, Avesta Yayınları,
- Fehim Işık, ilkehaber.com (٢٠١٠-٠٣-١٤)
- Felat Dilgeş,( ١٩٩٢), **Rojnameya Kurdî ya Pêşîn Kurdistan**,İstanbul, Weşanên Enstîtuya Kurdî ya Stenbolé,
- Kaya,Fethullah, ( ٢٠١٠), **Kürt Basın Tarihi**, İstanbul,Hîvda Y.
- Hawar,( ١٩٩٨), hejmar ١, r., ٢٣. Stokholm, Weşanên Nudem.
- <http://www.gazetekurd.net/index.php/yazar-nviskar/muhyiddin/٩٧-bir-said-i-nursikuwerdi-projesi> ٢٠١٠-٠٤-٢٥
- <http://www.kurdistantime.com/?p=٢٣٢> ٢٠١٠-٠٤-

- <http://www.kurdistantime.com/?p=٧٦٧>
- [http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/sureli\\_yayin/](http://www.tbmm.gov.tr/kutuphane/sureli_yayin/) ١٥,٠٤,٢٠١٠
- Cemil Paşa, Kadri (Zinar Silopi), (١٩٩١), **Doza Kurdistan**, Ankara, Öz-Ge Yayınları
- Malmîsanij, M. (٢٠٠٦), **Türkiye ve Suriye’de Kürtçe Kitap Yayıncılığının Dünü ve Bugünü**, İstanbul, Vate Yayınevi.
- Malmisanij, (٢٠٠٢), **Kurd Talebe Hêvî Cemîyetî**, İstanbul, İlk Legal Kurd Öğrenci Derneği, Avesta Yayınları,
- Lewendî, Mahmud (١٩٩٢), **Li Kurdistanê Bakur u Li Tirkîyê Rojnamegerîya Kurdî**, Ankara, Weşanên Oz-Ge,
- Uzun, Mehmet, (٢٠٠٣), **Antolojîya Edebîyata Kurdî**, İstanbul, Weşanên Aram.
- İsti’lamî, Muhammed, (١٩٨١), **Bugünkü İran Edebiyatı Hakkında Bir İnceleme**, Ankara, Çev. Mehmet Kanar, Kültür Bakanlığı Y.
- Ozcan, Mulazim, (٢٠٠٣), **“Di Heyama Nu de Çiroknusî ya Kurdî”**, Yekemîn Rojên Edebîyatê Li Diyarbekirê –Gotarên Konferansa Edebîyata Rojhilata Navîn u Pîrçandîye ٤-٦ Sermawêz, s., ١٣٨,
- Müslüm Yücel, (١٩٩٨), **Tekzip-Kürt Basın Tarihi**, İstanbul, Aram Yayınları.
- Leventoğlu, Ömer, (٢٠١٠), **Yeni Özgür Politika**, ٦ Nisan
- Temo, Selim, (٢٠٠٦), **Mîna Hîva Çarde Mehê**, Nubihar, jimar ١٠٠, rupel, ٥٥,.
- Tunaya, Tarık Zafer, (١٩٨٤), **Türkiye’de Siyasi Partiler**, cild, ١, İstanbul,
- Zinar, Zeynelabîdîn (٢٠٠٦), **“Nubihar Adana Berê Çanda Hezarsale ye”**, Nubihar, jimar ١٠٠, rupel, ٣١,.
- Zend, (٢٠١٠), **Rêzepirtuk** ١٢.

## DI SERDEMA OSMANÎYAN DE LI PEY RÊÇA “EHMEDÊ XANÎ”

### SÊ “MEM Û ZÎN”ÊN BÎ TIRKÎ

Dr. Abdorrehman Adak\*

Kurte:

Di serdema Osmanîyan de sê kesan Mem û Zîna Ehmedê Xanî ji Kurdî wergerandina bal bi Tirkî ve. Ji vana yê yekem Ehmed Faîq e. Ehmed Faîq xanê ١٩٤ yê malbata Şerefxanîyan e ku mîrektîya wan ya li Bedlîsê heta ١٨٩٤ an dewam kiribu. Ehmed Faîq piştî mirina bavê xwe Nûh Xan du salan mîrektîya Bedlîsê kiriye û piştî wî bi dilê xwe dev ji mîrektîyê berdaye û xwe daye jiyanêke tesewwufî û intisabî Şemsê Bedlîsî kiriye. Ehmed Faîq ev Mem û Zîna bi Tirkî di sala ١٧٣٠ an de nivîsandîye. Wezn û mijara vê Mem û Zînê bi tevahî wekî ya Ehmedê Xanî ye, Lê Mem û Zîna Ehmedê Xanî ٢٣٦٤ û ya Ehmed Faîq ١٠٥٦ beyt e. Yê Duwem Ebdulazîz Xalis e. Di sala ١٨٦٧ an de li Dîyarbêkrê hatiye dinê. Mem û Zîna xwe di sala ١٩٠٦ an de Me'denê nivîsandîye. Sîyasetmedar û helbestvanê xurt Ebdulêzîz Xalis di sala ١٩٣٥ an de li Dîyarbêkrê wefat kiriye. Qopyeyêke destnîsa vê berhemê di destê me de ye. Wezn û mijara vê Mem û Zînê jî wekî ya Ehmedê Xanî ye. Lê hijmara beytên vê ji ya Ehmedê Xanî gelectir e. Lewre ev jî nêzî ٣٠٠٠ beytan pêk hatiye. Yê sêyem Zulfîqar Fethî ye. Zulfîkar Fethîyê kulî Silîva (Farqîn) miriye, Mem û Zîna Ehmedê Xanî nezmen wergerandiye Tirkî. Lê mixabin pitre ji ber tîrsa ku ev behrem dê zererekê bidîyê, berhema xwe şewitandiye. Lewre jî ev berhema wî di destê me de tine ye.

**Peyvên sereke :** Mem û Zîn, Ehmedê Xanî, Ehmed Faîq, Tirkî.

---

\* Nivîskar û Mamosteyê Zanînge.

## DESTPÊK,

Ji alîyê edebîyatê ve nemaze piştî sedsala 11an di navbera Kurdan û Tirkî de pêwendîyeke dualî ya xurt dest pê kiriye û bandora her du edebîyatan li ser hev çêbûye. Ji alîyê bandora edebîyata Kurdî ya li ser edebîyata Tirkî ve dema em lê binêrin, em dibînin ku berhema helbestvanê kurd Ehmedê Xanî Mem û Zîn, di vî warî de di dereca yekemîn de cih girtiye. Lewra di serdema Osmanîyan de li pey rêça Ehmedê Xanî sê Mem û Zînên bi Tirkî hatine nivîsandin/wergerandin. Ev her sê Mem û Zînên bi Tirkî jî li welatê Kurdan û ji alîyên kurdên ku bi Tirkî helbestên xweşik dihûnandin ve hatine nivîsandin. Ev her sê Mem û Zîn jî li gor kronolojîyê evin: Mem û Zîna Ehmed Faîq (1730), Mem û Zîna ‘Ebdul’ezîz Xalis (1906), Mem û Zîna Zulfîqar Fethî (Nîveka duwemîn yê sedsala XIX.)

Di gotara xwe de em dê bes li ser her du Mem û Zînê diş serî de rawestin û derbarê berhem, xwedîyê berheman û têkilîya berhemên wan bi ya Ehmedê Xanî re agahîyan bidin. Sebebê ku em li ser Mem û Zîna sêyemîn ranawestin ewe ku, ev Mem û Zîn jî alîyê nivîskarê wê ve hatiye şewitnadin, lewre jî di destê me de tine ye.

Di destpêkê de em dixwazin li ser vê xalê jî rawestin ku piştî dema Osmanîyan jî hinek Mem û Zîn ji Kurdî bal bi Tirkî ve hatine wergerandin. Li Tirkîyê M. Emin Bozarslan (Îst. 1969) û li Azerbeycanê jî Şamil Esgerov (Bakü 1976) Mem û Zîna Xanî wergerandine bal bi Tirkî. Lê di vê nivîsê de em li ser vê mijarê ranawestin. Lewra mijara me bi dema Osmanîyan ve girêdayîye.

## I. EHMED FAÎQ Û MEM Û ZÎNA WÎ

## A. JIYANA EHMED FAÎQ

Ehmed Faîqê ku Ehmed navê wî ye û Faîq jî mexlesa wî ye, ji malbata Şerefxaniyan e. Malbata Şerefxaniyan ji sala ١٤٢١'ê heta bi derdora sala ١٨٩٤'ê xanedaniya mîrnişîniya Kurdan ya Bedlîsê kirine. Şerefxanê Bedlîsiyê xwediyê pirtûka giranbiha Şerefnameyê jî ji vê malbatê ye<sup>٢٧١</sup>. Derbarê jiyana Ehmed Faîq de mixabin agahiyên berfireh di destê me de nîn in. Sîrrî Dadaşbilgeyê ku Mem û Zîna Ehmed Faîq li Tirkîyê weşandiye, ji nivîskarê bi navê Subhî Menteş Beg neql kiriye ku Ehmed Faîq ji malbata Şerefxaniyan kurê Şemseddînê çaremîn Ehmed Mîrza Beg e. Lê Dadaşbilge gumana xwe di vî warî de anîye zimên<sup>٢٧٢</sup>.

Bi geneata me ji ber ku navê helbestvanê me Ehmed e, bi nêrîna me li silsileyê xanên Bedlîsê, dê xanên bi navê Ehmed derkevin holê û bi vî awayî kifşkirina helbestvanê me dê hêsantir be. Ji ber vê yekê lazime em pêşî cih bidin lîsteya xanên Bedlîsê. Ji malbata Şerefxaniyan ew kesên ku xanedaniya Bedlîsê kirine evin:

١. Ziyaeddin Xan, ٢. Melik Eşref Xan, ٣. Mecdeddin Xan, ٤. Îzeddin Xan, ٥. Mir Ebubekir Xan, ٦. Mir Şêx Şeref Xan, ٧. Ziyaeddin Xan, ٨. Hacı Şeref Xan, ٩. Melik Şemseddin Xan, ١٠. Şeref Xan, ١١. Şemseddin Xan, ١٢. İbrahim Xan, ١٣. Hacı Mehmed Xan, ١٤. İbrahim Xan, ١٥. Şêx Mehmed Xan, ١٦. İbrahim Xan, ١٧. Şeref Xan, ١٨. Şemseddin Xan, ١٩. Şeref Xan, ٢٠. Şemseddin Xan, ٢١. Abdal Adıl Xan, ٢٢. Ziyaeddin Xan, ٢٣. Celaledin Xan, ٢٤. Mehmed Xan, ٢٥. Sultan Ahmet Xan, ٢٦. Sultan Mustafa Xan, ٢٧.

<sup>٢٧١</sup> Derbarê vê malbatê de ji bo agahiyên berfireh bnr. Şerefhan Bedlîsî, Şerefname, (Çev. M. Emin Bozarşlan), Deng Yay., İst. ١٩٩٨, s. \*; Abdullah Demir, “١٦. Yüzyılda Safevî ve Osmanlı Hakimiyetinde Arşiv Belgeleri Işığında Bitlis Beyleri”, I. Uluslar arası Düünden Bugüne Tatvan ve Çevresi Sempozyumu Bildirileri, Beyan Yay., İst. ٢٠٠٨: ٢٥٣-٢٨٣.

<sup>٢٧٢</sup> Dadaşbilge, VI-VII

M. Şeref Xan, ۲۸. Nuh Xan, ۲۹. Sultan Ahmet Faik Xan, ۳۰. Hasan Xan, ۳۱. Murat Xan, ۳۲. M.Sait Xan, ۳۳. Abid Xan, ۳۴. Salih Xan, ۳۵. Adil Xan, ۳۶. Mahmud Xan, ۳۷. Kasım Xan, ۳۸. M.Şeref Xan, ۳۹. Gulabi Xan, ۴۰. M.Sait Xan, ۴۱. Muzaferuddin Xan, ۴۲. Hasan Xan, ۴۳. Said Xan, ۴۴. Selim Xan, ۴۵. M. Adil Xan, ۴۶. Bekir Xan, ۴۷. M.Şeref Xan, ۴۸. Bican Xan, ۴۹. M. Koçak Xan, ۵۰. M.Adil Xan, ۵۱. Alaaddin Xan, ۵۲. Kemal Xan, ۵۳. Haşim Xan, ۵۴. İbrahim Xan, ۵۵. Süleyman Xan, ۵۶. Haydar Xan, ۵۷. Salih Xan, ۵۸. Ahmet Faik Xan, ۵۹. M. Fettah Xan, ۶۰. Şêx Şeref, ۶۱. Şêx İsa, ۶۲. Şêx Mustafa, ۶۳. Abdurrahman, ۶۴. Hemüş, ۶۵. Mustafa<sup>۱۷۲</sup>.

Dema em li vê listeyê dinêrin em dibînin ku tê de sê xanên bi navê Ehmed hene. Ehmed Mîrzayê kurê Şemseddînê çaremîn ku di heman demê de birayê Ebdal Xan e di vê listeyê de cih negirtiye. Ji ber ku birayê wî Ebdal Xan berya nivîsandina Mem û Zînê ji aliyê Ehmed Faîq bi gelekî ve li Bedlîsê hukumdârî kiriye, ne mumkin e ku wî Ehmed Mîrzayî Mem û Zîna ku em behs jê dikin nivîsandibe. Lewra Ebdal Xan di sala ۱۶۵۵'ê de bi Melek Ehmed Paşayê Osmanî re şer kiriye û di wî şerî de mexlûb bûye. Ji vê tê fêhm kirin ku birayê Ebdal Xan Ehmed Mîrza ne Ehmed Faîqê ku em behs jê dikin e. Lewre çawa ku em dê li jêr li ser rawestî, Ehmed Faîqê xwedîyê Mem û Zînê berhema xwe di sala ۱۷۳۰'ê de nivîsandiye.

Pîştî ku hat fêhm kirin ku Ehmed Mîrza ne Ehmed Faîq e, di destê me de her sê xanên bi navê Ehmed yên ku di listeyê dene dimînin. Yê yekem Ehmed Xanê kurê Mehmed Xan e (di rêza ۲۵'an de ye), yê duwem Ehmed Xanê kurê Nûh Xan e (di rêza ۲۹'an de ye) û yê sêyem jî Ehmed Faîqê urê Salih Xan e (di rêza ۵۸'an de ye).

Ev Ehmed Xan di silsileya Şeref xaniyan de di rêza ۲۹'an de ye û piştî Ebdal Xanê navborî jî di rêza ۷'an de ye.

Eger em dema ku Ebdal Xan tê de jiyaye (di sala ١٦٥٥'ê de mexlûb bûbû.) û dema ku Mem û Zîn ji alîyê Ehmed Faîqî ve hatiye nivîsandin (sala ١٧٣٠'ê) bihev re bidin ber çavan, em dikarin bêjin ku nivîsandina Mem û Zînê leqayî dema Ehmed Xanê kurê Nûh Xan tê. Ehmedê yekem piştî Ebdal Xan bi sê, yê duwem bi heft û yê sêyem bi sih û pênc bavikan e. Ew dema ku di navbera her du tarîxan de (ji ١٦٥٥'ê heta bi ١٧٣٠'ê) ye, bêtir berbie'ql e ku bi heft bavikan tije bibe. Ji bo derbasbûna vê demê sê bavik hindik, û sih û pênc bavik jî zehf gelek in.

Piştî ku hat fêhmîkirin ku Ehmed Faîq bi ihtimaleke gelekî mezin kurê Nûh Xan e, em dikarin derbasî agahiyên di yê derbarê Ehmed Faîqî de bibin. Ehmed Faîq piştî wefata bavê xwe hatiye ser hukm û li Bedlîsê du salan hukumdari kiriye, lê piştê bi dilê xwe dest ji hukumdariya berdaye. Ehmed Faîq piştî ku dev ji hukumdariyê berdaye xwe daye jiyanê 'ilmî û tesewwufî. Di vê demê de li gelek deveran seyahet kiriye. ew carekê çûye paytexta Osmaniyan Stenbolê û du salan li jî maye. Piştî ku ji Stenbolê vegerîyaye Bedlîsê, di sala ١٨٢٣'ê de li Bedlîsê wefat kiriye. Gora wî li Bedlîsê li taxa Hersanê li hewşa mizgefta Qurubulaqê ye. Li ser wesiya wî li ser gora wî qubbe ne hatiye avakirin. Ji Ehmed Faîq re zarok çênebûne (Törehan : ١٧٠-١٧١). Piştî wî Hesen Xan hatiye ser hukm<sup>١٧٤</sup>.

Ji Mem û Zîna Ehmed Faîq tê fêhmîkirin ku wî dema xwe de intisabî şêxekî tesewwufê bi navê Şemsê Bedlîsî (١٧١٥-١٧٨٨) kiriye. Lewre ew di beyteke berhema xwe de weha dibêje:

Söyler benim dilimce güftar Şems-i Bitlis,  
Yok Fâyika bugün ben hemen ol varı gördüm.

Ehmed Faîq di cihekî di yê berhema xwe de weha behsa Şemsê Bedlîsî (١٧١٥-١٧٨٨) kiriye:



Geldim sana doğru bir zelîlim  
Yüz şükûr ki var bir delîlim

Rehberdir önümce Şems-i Bitlis,  
Geldim ki kılâm bu hali telhis.

Di sedsala hijdihemîn de li Bedlîsê ji bilî Şemsê Bedlîsî, yên wekî Hacî Hesenê Şîrvanîyê hevalê Şemsê Bedlîsî (w. ١٧٨٨), Şêx Mehmûdê 'Uryanê ku ketiye dewsa Şemsê Bedlîsî, birazîyê Şemsê Bedlîsî Muştâq Baba (١٧٥٩-١٨٣٢) jiyane û li Bedlîsê hewayeke tesewwufî û ilmî çêkirine. Îcar Ehmed Faîq di vê demê de jiyaye û ketiye navê atmosferê tesewwufî û ilmî. Bi ihtimaleke gelekî mezin wî ji van kesên ku bi Kurdî nedizaniyê re, Mem û Zîna Ehmedê Xanî ji Kurdî wergerandîye bal bi Tirkî ve.

#### B. MEM û ZÎNA EHMED FAÎQ

Mem û Zîna Ehmed Faîq kevintirîn Mem û Zîna bi Tirkî ye. Lewre ev Mem û Zîn di sala ١٧٣٠'î de hatiye nivîsandin. nivîskarê wê Ehmed Faîq di dawîya ya berhema xwe de weha behsa vê tarîxê dike:

Çûn yetti tamame bu tevarih  
Oldu bu nazım kitaba tarih

Sertac-ı sutûr olan hurûfat  
Tarih-i kitabedir işarât

Erkamını cem' kıl hesap et  
Terkîm edegör ve ba'de ad et

Bir harfı anın ziyade gelmez  
Noksanı dahi bu beytin olmaz

Mestûr olunan hurûfu cem et  
Erkamını bil hesabını et

Kalmaz bu hesabımızda noksan  
Ger var ise sende aklî û iz'an

Gonca gibi fehmin et küşade

Bildin ise devletin ziyade  
(Hicrî: ١١٤٣/ Mîladî: ١٧٣٠)

Wateya van beytan eve: “Dema di vê tarîxê de ev berhem kûta bû, ev nezm ji bo vê pirtûkê bû tarîx (beyt ١). Herfên ku di serê her misra’ê de ne îşaretê bi bal tarîxa nivîsandina vê behremê dîkin (beyt ٢). Hijmarên wan herfan cem’ bike, binivîse û bike ser hev (beyt ٣). Wan herfên kû hatine nivîsandin cem’ bike, hijmarên wan bizane û hesaba wan bike (beyt ٤). Eger bi te re eql û hişmendî hebe, di vî hesabî de kêmasîyek namîne (beyt ٥). Eger tu dewleta xwe zêde dizanî, wekî xonçayê fehmê xwe veke.”

Ehmed Faîq di van beytan de bi awayekî zelal rêbaza bidestxistina tarîxa vê berhema xwe nîşanî me daye. Dema em li gor rênîşandana wî, jimareyên ku her herfên di serê her misra’ê de bi hesabê ebcedê didin me li ser hev kom dîkin tarîxa ١١٤٣’ya hicrî derdikeve. Ev jî bi hesabê mîladî teqabulî tarîxa ١٧٣٠’î dike.

Heya vê dawîyê nusxeya eslî, yan jî nusxeyeke ku bi tîpên ‘Erebî hatibe nivîsandin ya vê Mem û Zînê di destê me de tine bû. Em bes ji nusxeya ku ku ji aliyê Sırrı Dadaşbilgeyê ku ev berhem ji tîpên Erebî wergerandiye tîpên latînî û di sala ١٩٦٩’ê de weşandiye haydar bûn. Dadaşbilge di pêşgotina vê çapê de behsa nusxeya eslî ya li cem xwe dike û agahîyan derbarê wê de dide me. Ji ifadeya “nusxeya di destê me de” ya ku Dadaşbilge di vir de di’emilîne, tê fêhmkirin ku ev nusxe nusxeye şexsî ye û di destê wî de ye û lewre me dihesiband ku ev nusxe heta niha jî di pirtûkxaneyê şexsî ya Dadaşbilge de ye. Lê vê dawîyê derket holê nusxeyeke vê berheme li Stenbolê di pirtûkxaneyê Suleymaniyeyê, di jimareya ٢٣٦١’ê de ye<sup>٢٧٥</sup>. Dema em agahîyên Dadaşbilge yên ku derbarê nusxeya xwe ya eslî kiriye, wêneyên çend pelên vê nusxeyê yên ku di dawîya çapa xwe de cih daye wan û deqên

<sup>٢٧٥</sup> Ji bo ku Teshîn İbrahim Doskî ev nusxe daye me, lazim e ku em li vir spasdarîyan xwe ji bo wî pêşkêş bikin.

çapa Dadaşbilge û vê nusxeya ku di pirtûkxaneya Silêmanîyeyê de ye didin berhev, bi awayekî zelal derdikeve holê ku ev nusxeya Silêmanîyeyê nusxeya ku Dadaşbilge dibêje “nusxeya di destê me de” ye. Ji vê jî em dikarin vê encamê derxin ku piştî Dadaşbilge ev nusxe bi awayekî ketiye pirtûkxaneya Sulêmanîyeyê. Yanê ev nusxeya Suleymanîyeyê nusxeya Dadaşbilge bi xwe ye.

Wekî netîce em dikarin bêjin ku heta niha bes nusxeyek tenê ya destnivîsar ya berhema Ehmed Faîq di destê me de heye. Ev nusxe jî ji nivîsa wê tê fêhmîkirin ku ne nusxeya eslî ya Ehmed Faîqî ye û piştî wefata bi gelekî hatiye istinsaxkirin. Nexwe nusxeya eslî ya vê behremê di destê me de tune. Dema em li vê nusxeya di destê me de ye dinêrin, taybetmendiyên wê weha derdikvin holê: Berhem ٤٢ pel, ٨١ rûpel (li gor Dadaşbilge ٨٣ pel) e. Rûpela yekem nîne. Bi murekkeba reş bi xetê nexxê hatiye nivîsandin û bi cetwelên sor hatiye xêzkirin.

Dadaşbilge cara pêşî di sala ١٩٥٧'ê de di kovara “mehnameya yekîtiya mamostayên Tirkîyê Bilgi”yê de (hejmar: ١٢٣, r. ٥٠٦-١٢) nivîsek bi sernavê “Mem o Zin Hikayesi” (Çîroka Mem û Zînê) nivîsandiye û di vê nivîsê de cih daye beşek ji Mem û Zîna Ehmed Faîqî (Beysanoğlu, ١٩٩٧: ٢٤٢). Dadaşbilge piştî di sala ١٩٦٩'ê de berhema Ehmed Faîqî bi tevahî weşandiye. Dadaşbilge di vê xebata xwe de orjînalê berhema ji tîpên Erebi wergerandiye tîpên latînî û xistiye aliyê çapê û şiroveya wê ya bi Tirkîya îro jî kiriye û ev jî xistiye aliyê rastê. Dadaşbilge her weha di vir de jimare daye beytên berhema û xezel û nameyên kû tê de hene jî hijmartine. Li gor hijmartina Dadaşbilge beytên vê behremê ١٠٥٦ beyt in. Berhem bi wezna Mef'ûlû mefâ'ilûn fa'ûlûn hatiye hûnandin.

Dadaşbilgeyê ku cara pêşî ev nusxe di destê wî de bû dibêje ku, rûpelê yekem yê vê berhema, piştî ji cihê xwe ketiye (zayi' bûye) û li gor ku tê bîra wî li jora vî rûpelî di nava cedweleke bi mîhrab de navê berhema nivîsandî bû û di vî rûpelî de bi qasî ١٠ beytan

hebûn(Dadaşbilge:۳). Li gor ku Dadaşbilge dibêje di kenarê sehîfeya dawî ya berhemê de qeydeke bi Tirkî bi şeklê “*Malum ola ki ..... Ahmed Xanî .....Ahmet Faîk .....dahi .....*” heye, lê hinek cih jê nayêne xwendin. Dadaşbilge dibêje ku di vir de behsa têkiliyekê di navbera Ehmedê Xanî û Ehmed Faîq de dike, lê em nizanin ka ev têkilî bi çi şiklî ye. Bi bawrerîya me di vir de hatiye gotin ku Ehmedê Xanî bi Kurdî Mem û Zîn nivîsandiye, Ehmed Faîq jî ev Mem û Zîn wergerandiye Tirkî.

### C. MUQAYESEYA MEM Û ZÎNA EHMEDE XANÎ Û YA EHMED FAÎQ

Mem û Zîna Ehmed Faîqî ji alîyê hijmara beytên xwe fe bi qasî nivê Mem û Zîna Ehmedê Xanî ye. Lewre Mem û Zîna Xanî ۲۳۶۴, ya Ehmed Faîq ۱۰۵۶ beyt in. Lê Ehmed Faîq Mem û Zîna xwe bi heman wezna Mem û Zîna Xanî hûnandiye. Ew jî \* “Mef’ûlû mefâ’ilûn fe’ûlûn” e.

Mem û Zîna Ehmed Faîq ji alîyê beşên xwe ve jî ji ya Xanî hindiktir e. Beşên Mem û Zîn Xanî şêst in, lê yên Mem û Zîna Ehmed Faîq bîst û sêne. Ew jî evin:

۱.(Dîbace)

۲.Mem, Tacdin, Arif, Çaker, Sitti, Zîn’in tanıtılması

۳.Tacdin ile Mem’in Sitti ile Zîn’i görüp tanışmaları ve birbirlerine aşık olmaları

۴.Sitti ile Zîn’in ve Tacdin ile Mem’in aşık ve hasta olarak evlerine dönmeleri

۵.Tacdin’in kızları istemeğe karar vermesi ev adamlarını gönderip istetmesi

۶.Tacdin’in düğün etmesi, gerdeğe girmesi ve evlenmesi

۷.Dertli Mem’in gezmeğe çıkması, Cudi dağının ona öğüt vermesi

۸. Beyin ava çıkması, Mem'in bağa gelmesi, bağda ağaç ve çiçeklerle konuşması, Zin'in çıkagelmesi

۹. Mem ile Zin'in bağdaki köşke girmeleri, beyin avdan dönmesi, Mem'in beyden özür dilemesi

۱۰. Mem ile Zin'in kurtulması için Tacdin'in evini yakması

۱۱. Zin'in saraya, Mem'in evine dönmesi ve Zin'e mektup yazıp göndermesi

۱۲. Mem'in Zin'e mektup göndermesi

۱۳. Mem'den Zin'e mektup

۱۴. Zin'in Mem'in mektubuna cevap vermesi, Beko'nun mektubu götüreni yakalaması ve mektubu yırtması

۱۵. Zin'den Mem'e mektup

۱۶. Zin'den Mem'e mektup

۱۷. Beko'nun beyi fitnelemesi ve beyin Mem'i satranç oynamaya çağırması, onu öldürtmek istemesi, Zin'in penceresinden onları seyretmesi, Tacdin ve kardeşlerinin Mem'i kurtarması

۱۸. Zin'in mumla konuşması, ayrılık acısını mumla paylaşması, ona derdini açması

۱۹. Mem'in mecazi aşktan kurtularak gerçek ilahi aşka erişmesi

۲۰. Tacdin'in, Mem'in zindandan çıkarılmasını istemesi, beyin yine Beko'nun sözüne uyup Tacdin'i oyalaması Zin'i mem'in yanına göndermesi

۲۱. Zin'in ölmesi ve vasiyet etmesi, Mem'in yanına gömülmesi

۲۲. Temmet el-kitab bi avni el-Melik el-vehhab

۲۳. Bağışlayıcı ulu tanrının lutfu ile kitap tamamlandı

Di Mem û Zîna Xanî de, beşên wekî munacat, na't, sebebê te'lîf, dîbace îthaf, yên ku di hemû mesnewîyan de hene cih digrin. Lê di ya Ehmed Faîq de ev beş nînin. Li gor nusxeya ku di destê me de ye (û

her weha ew nusxeya ku Dadaşbilge weşandiye), ev beşana di Mem û Zîna Ehmed Faîq de nînin.

Mem û Zîna Ehmed Faîq bi beşa ku derbarê nasandina Mem, Tacdîn, Arif, Çaker, Sitti û Zînê de ye destpê dike. Lê çawa ku me li jor gotîbu di vê nusxeyê de destpêk yan jî dibaceya berhemê kême, ji cihê xwe ketiye. Ev beş jî ji rûpelekî pêk dihat. Nexwe tê fêhmîkirin ku Ehmed Faîq di Mem û Zîna xwe de li şûna dibaceyê bes beşek nivîsandîye û piştî dest bi mijara eslî kiriye. Lê Ehmedê Xanî di dibaceya xwe de cih dayê pênc-şeş beşan.

Ji alîyê sazîya her dû Mem û Zînan de cudatîyeke di ye eve ku, di Mem û Zîna Ehmed Faîqî de di navbera beşan de car caran ji devên Memoyî yan jî ji devê Zînê hinek xezel hatine gotin. Di Mem û Zîna Ehmed Faîqî de bi vî awayî<sup>١٩</sup> xezel û du nameyên menzûm hene. Lê di Mem û Zîna Xanî de terzekî wusa tineye.

Dî rêzkirina bûyerê/waqî'eyê de di navbera her du Mem û Zînan de cudahî tineye. Bes di Mem û Zîna Ehmed Faîqî de piştî mirina Mem û Zînê kesek bi navê Yehya di xewna xwe de dibîne ku Mem bûye padîşahê dewleta cînetê û Beko jî bûye dergevanê wî. Di Mem û Zîna Xanî de ev tişt tine ye.

Di her du Mem û Zînan de koma şeşsan jî wekî hev in. Lê di Mem û Zîna Xanî de pişeya bavê Mem û Tacdîn hatiye gotin, lê di ya Ehmed Faîqî de nehatiye gotin.

Bêjeyên wekî divan, kapucu, subaşı ve mehter yên ku di Mem û Zîna Xanî de derbas dibin di ya Ehmed Faîqî de derbas nabin<sup>٢٠</sup>.

## II. 'EBDULEZÎZ XALÎS Û MEM Û ZÎNA WÎ

<sup>١٩</sup> Ji b ovan muqayeseyan bnr. Namık Açığöz, Türkçe ve Kürtçe Mem û Zîn ile Leylî vü Mecnûn Meznvîlerinin Mukayesesi, **Karşılaştırmalı Edebiyat Araştırmaları Sempozyumu II**, Çanakkale ١٦-١٨ Mayıs ١٩٩٦.

## A. JIYANA 'EBDULEZÎZ XALÎS

'Ebdul'ezîz Xalisê ku 'Ebdul'ezîz navê wî û Xalis jî mexlesa wî ye piştre paşnavêkî bi Tirkî jî standiye. Ew jî Çıkıntaş e(Beysanoğlu, ۱۹۹۷:۲۴۰-۲۴۱). Xalis bizzat bi destê xwe tercemeya halê xwe nivîsandiye. Ev tercemeya halê wî jî ji aliyê Şevket Beysanoğlu ve hatiye weşandin. Li gor vê ew di sala ۱۸۷۷'ê de li navenda Diyarbêkrê li taxa Taceddînê hatiye dinê. Piştî ku mekteba mehelleyê (taxê) kûta kiriye, di sala ۱۸۸۰'ê de mekteba Ruşdiyeyê ya Diyarbêkrê bi dereceya Eliyyu'l-e'layê kûta kiriye. Piştre li medreseya Raxibiyeyê û li cem kesên xusûsî xwendiyê. Di sala ۱۸۸۷'ê de çûye Stenbolê li Muallimxaneyê nuwwabê qeyda xwe çêkiriye, lê ji ber ku sê mehan bi derengî destpê kiribû ji sinifê yekemîn derbas nebûye. Sala dî jî ji ber ku bavê wî Mihemed Feyzî Efendî ji bo qadîtîya Medîne hatiye wezîfedarkirin dev ji mekteba xwe berdaye û çûye Hicazê. Piştre di sala ۱۸۹۰'î de ji aliyê "Meclisa intîxaba hukkanan" ve li Qudsê li Xelîlurrehmanê hatiye wezîfedarkirin. Di sala ۱۸۹۲'ê de ji vê wezîfeyê istifa kiriye. Di sala ۱۸۹۳'ê de li qezaya Ewîna (Surgucî) yê ya bi ser Mêrdînê ve bi naîbtîyê hatiye wezîfedarkirin. Piştî du sal û nîvan ji vir çûye qezaya Midyadê ya bi ser Mêrdînê ve û li wir jî ۲۳ mehan maye û piştre jî istifa kiriye. Di sala ۱۸۹۸'ê debûye naibê Eclûna li Sûriyê û li wir jî ۲ sal û ۴ mehan maye. Piştre li Wanê û piştre jî di sala ۱۹۰۱'ê de li Sêrtê naibtî kiriye. Piştî salekê hatiye Mêrdînê. Pitre çûye Sûriyê û li bajarê Hevranê bûye naib û piştre jî li vî bajarî bûye wekilê mutasarrîfê vî bajarî. Di sala ۱۹۰۶'ê li qezaya Erxenîyê ya bi Diyarbêkrê ve girêdayî ye bûye naib. ۱۳'ê Temmûzê sala ۱۹۰۹'ê hurriyetçîyan ew ji wir sirgûn kirine û li Rodos û Sînobê dane îqamet kirin. Dema di sala ۱۹۱۴'ê de şerê Cihanê yê yekem destpê kirye, efû derketiye û ew jî hatiye Stenbolê û li wir me'aş jê re derketiye. Lê ji ber halê wî yê aborîyê bi bal nebaşîyê ve çûye hatiye Diyarbêkrê. Piştî ku ittihadçî ji iktidarî ketine, bi arîkarîya birayê wî yê mezin 'Ebdulhemîd Efendî ye ku ji damezrênerê partîya i'tilafê bû,

ji bo qaymeqamtîya qezaya Stevrê (Sawur) hatiye wezîfedarkirin. Piştî bi heman wezîfeyê çûye Çermûk (qezaya Diyarbekrê) û û Dêrikê (qezaya Mêrdînê). Li van her sê qezayan bi tevahî nezî<sup>9</sup> mehan wekaleten wezîfeya qaymeqamtîyê kiriye. Piştî lexwkirina wilayeta Diyarbekrê (١٨ Adar ١٩٢٠) ji alîyê Vekaleta Daxiliyê ve ji bo qaymeqamtîya Stewrê esaleten hatiye wezîfedarkirin û ٥'ê Kanûna duwem ١٩٢١'ê ji vê wezîfeyê hatiye ezlkirin. Di sala ١٩٢١'ê de ji bo qadîtîya Hekkarîyê hate te'yînkirin lê ji ber berfê û nexweşîya nekarîye biçe wir. Di sala ١٩٩٢'wê ji bo hakimtîya li Xinis'ê (qezaya Erzurûmê) hate te'yînkirin, lê dîsa ji ber berfê nekarîye biçe wir. Piştî ji ١٩٢٣'yê heta ١٩٢٤'ê li Çermûkê qadîtî kiriye. Piştî li wir bû hakim. Piştî li Melatyayê bû hakim û ji ١٩٢٥'ê heta bi ١٩٢٧'ê li wir xebitî. Wê salê li Meletyayê malnîşîn bû û vegeriya mala xwe ya li Diyarbekrê. ٦'ê Sibata ١٩٣٥'ê li Diyarbekrê wefat kir û li goristana Derê Mêrdînê hate veşartin(Beysanoğlu, ١٩٩٧: ٢٤٠-٢٤٢).

Xalis di tercemeya halê xwe de dibêje ku bi Tirkî û bi Erebî tekellum û kitabeta min heye, û bi Kurdî bes tekelluma min heye.

Ji bilî Mem û Zînê du berhemên Xalis yên dî jî hene. Yek ji van bi navê “Tuhfetu'l-Quds”ê ye. Wî di tercemeya halê xwe de behsa vê berhema xwe kiriye û gotiye ku nehatiye çapkirin(Beysanoğlu, ١٩٩٧: ٢٤١). Her weha dîwançeya wî jî heye(Beysanoğlu, ١٩٩٧: ٢٤١). Ebdulxenî Fexrî Bulduk di berhema xwe ya bi Tirkî ya bi navê “Muxteser el-Cezîre Tarîxî” (Tarîxa el-Cezîreyê ya Kurt) de derbarê wî de dibêje ku “Meharet û cezaleta wî ya şî'r û inşayê şayanê istihsanê ye. Qisseyaya Mem û Zînê ya meşhûr nezmen wergerandiye Tirkî. Digel ku gelek helbestên wî hene jî nehatine çapkirin.”(Fexrî Bulduk: ١٤٦)

Li jêr em dixwazin cih bidin helbesteke wî bi Tirkî. Ev helbest wekî nezîreyekê ji bo helbesteke Ebdulxenî Fexrî Bulduk nivîsandiye.

Sineyi billura inledim gerden kafurdan



Zir-u balamı kıyas ettim serapa nurdan  
 Bir cihan nura döndü hane-i tarik-i dil  
 Berk urunca nur-u sevda dide-i mahmuren  
 Dil ki berkan-ı muhabbetdir eder ihtiramı nar  
 Fark olunmaz aşkım ateşinden tenimde turdan  
 Dinle bak çıkmaktadır bin nalenin savt-ı hazin  
 Zahmeler urdukça saz sineyi pûr-şurdan.  
 Vad-ı vasil emrinde yetmezmi bu ümm-ü halik senin  
 Lütûnû kem kılma böyle halis mağdurdan( Fexrî  
 Bulduk: ١٤٦)

## B. MEM Û ZÎNA ‘EBDULEZÎZ XALIS

Şevket Beysanoğlu dibêje ku Mem û Zîna Xalis li cem keça wî ya li Stenbolê Melîhayê ye. Lê ev Mem û Zîna wî ya destxet min li cem neviyê wî Canip Yıldırım dît û qopyeyek li ber zêde kir. Di dawîya muqeddimeya Mem û Zîna Xalis de qeydek bi şiklê “Hezîran ٣٢٢ (١٩٠٦) Me’den” nivîsandiye. Wî ji sala ١٩٠٦ heta ١٩٠٩’ê li Erxenîyê ku nêzîkê Me’denê ye wezîfe kiribû. Nexwe tê fêhmkirin ku wî di dema vê wezîfeya xwe de ev berhem li Me’denê kûta kiriye. Dîsa tê fêhm kirin ku wî piştî nivîsandina vê berhema xwe nêzî ٣٠ salî jiyaye.

Di bin vê qeydêde jî ‘ibareyek bi şiklê “Mutercim ve nazımı Diyarbekirlî Ebdul’ezîz Xalis” dinivîse: Wate: “Mutercim û nazimê vê berheme Ebdul’ezîz Xalisê Diyarbekrî”. Ji vê îfadeyê em fêhm dikin ku Xalis xwe bi awayekî âşîkar wekî mutercim dihesibîne. Yanî ew bi devê xwe ifade dike ku wî Mem û Zîna Ehmedê Xanî wergerandiye bal bi Tirkî ve.

Berhem bi murekkeba reş hatiye nivîsandin, piştî bi qelemeke rengîn hinek teshîh û ilawe hatine nivîsandin. Dirêjahiya wê ١٦,٥ \* ٢,٥ cm ye û di her rûpelekî de ٢٥ beyt hatine nivîsandin. Berhem ١٣١ rûpel e.

### C. MUQAYESEYA MEM Û ZÎNA EHMEDE XANÎ Û YA 'EBDUL'EZÎZ XALÎS

Wezn û mijara vê Mem û Zîna 'Ebdul'ezîz Xalis wekî ya Ehmedê Xanî ye. Lê hijmara beytên wê ji ya Ehmedê Xanî geлектir e. Lewre Mem û Zîna Xanî ji ٢٣٦٤ beytan, lê Mem û Zîna Xalis ji nêzî ٣٠٠٠ beytan pêk hatiye. Beşên her du Mem û Zînan nêzî hevîn. Mem û Zîna Xanî ji ٦٠ beşan, Mem û Zîna Xalis ٥٨ beşan pêkhatiye.

Eger em muqayeseyekê di navbera Mem û Zîna Ehmed Faîq û ya Xalis bikin, em dikarin bêjin ku Mem û Zîna Xalis ji aliyê hejmara beşan û beytan ji ya Ehmed Faîq zehftir nêzikî Mem û Zîn Xanî ye.

Di Mem û Zîna Xanî de muqeddimeyeke nivîskî tine ye. Lê Xalis pêşî bi Tirkî cih daye muqeddimeyeke nivîskî.

Li jêr wekî mînak em dixwazin cih bidin beşa yekem ji Mem û Zîna 'Ebdul'ezîz Xalisî:

Sernâme-i nâme nâm-i Allâh  
Allâh adıdır dilimde hergâh

Allâh adı levó-i nâme-i eîşú  
Allâh adı naúş-i ôâme-i eîşú

Allâh adı olmasaydı ger fâş  
Maèlûm olamazdı naúş u naúúâş

Allâh adı şâh beyt-i maúâûd  
Fihrist-i mükâtebat-ı maómûd

Maømûn-ı mürâselât-ı lâ-reyb  
Meşhûd-ı mükâşefât-ı bi'l-âayb

Maóbûb-ı úulûb-ı *men lehu'l-úalb*  
Ôâtıdır eden úulûbu hep celb

Ey matlaè-ı óüsn-i eîşúbâzî  
Maóbûb-ı óaúúûî vü mecâzî

Bir eâşíú-ı bî-niyazsın sen

Hem ãaóib-i faòr u nâzsın sen  
Ma'sûú daòı .....  
Senden sañadır senin güvâhın  
Sensin bu cihân u cân murâdı  
Bî şübhe mürîd ü müstefâdı  
Nûrun ile óüsñ-i rû-yı dildâr  
Nârin ile úalb-i êâşúı-ı zâr  
...nûr olur furûzan  
Âteş gibi hem şirâre-efşan  
Bir şemè ki nûr u nârı sensin  
Bir şems ki perdedârı sensin  
Ol şemè yanar olur dil-efrûz  
Ol şems çıúar eder şebi rûz  
Ey úudretine ne óadd ü ââyet  
Ey evvel ü hem olan nihâyet  
Var cümlede varlığın güvâhı  
Bulmaz ebediyyetin tenâhî  
Bir kez óaфі idi celâlin  
Göstermeyi istedin kemâlin  
Adımla anı èayân úıldın  
Bir zerreyi bin cihân úıldın  
Bu èâlem ü âdemî-i meşhûd  
Bu mümkün ü mâ-sivâ-i mevcûd  
Emriñ ile geldi hep vücûda  
Feyøiñdir anı çeken şühûda  
Sensiñ olan ey Óudâ-yı ekber  
Feyyâø-ı riyâz-ı .....  
Kün emriñ ile olup dü èâlem  
Bundan da àaraø değıldir\* âdem  
Âdem biridir iki cihânın  
Bir óarfidir emr-i kün fe-kânın

### III. ZULFÎQAR FETHÎ Û MEM Û ZÎNA WÎ

Zülfikar Fethîyê kul i Silîva (Farqîn) miriye, Mem û Zîna Ehmedê Xanî nezmen wergerandiye Tirkî. Lê mixabin piştî ji ber tîrsa ku ev behrem dê zererekê bidîyê, berhema xwe şewitandiye. Lewre jî ev berhema wî di destê me de tine ye.

# DI XEBATA REWŞENBÎRIYÊ CIHÊ WÊJEYA KILASÎKA KURDÎ

(THE PLACE OF KURDISH CLASSICAL LITERATURE IN THE KURDISH  
INTELLECTUAL LIFE)

Samî Tan\*

Kurte:

Di vê gotarê de em dixwazin balê bikêşin ser helwesta rewşnebîrên kurd a li hemberî wêjeya kilasîk. Her kom û kesayetiya ku dest bi têkoşîna dozekê dike, dixwaze mafdarî û rewabûna xwe nîşan bide. Kom û rêxistinên ku doza mafên neteweyî dikin jî ji bo nîşandana rewabûna têkoşîna xwe balê dikêşin ser qedîmbûn û dewlemendiya nîrxên xwe yên neteweyî. Dema ku mirov bala xwe dide rewşnebîrên neteweperwer ên kurd mirov dibîne ku wan wêjeya klasîk wekî navgîneke geşkirina têkoşîna neteweyî dîtiye û wisa cih daye berhemên wêjeya klasîk. Di jiyana rewşnebîrî ya kurdan de wêjeya klasîk a kurdî cihekî taybet wergirtiye. Ji belavokên siyasî bigire, heta helbest û stranan wêjeya klasîk bandoreke taybet berhemên rewşnebîran kiriye.

**Bêjeyên sereke yên di vê gotarê de:** Wêje, netewe, têkoşîn, doz, dîrok, helbest, welat, rewşnebîr, lêkolîn, stran.

---

\* Nivîskar û Lêkoler Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê

## DI XEBATA NETEWÊYÎ DE CIHÊ WÊJEYA KLASÎK A KURDÎ

Di têkoşîna neteweyî ya kurdan de cihê wêjeya klasîk çi ye? Her netewe dema ku ji bo mafên xwe yên neteweyî têdikoşe, dixwaze xurtî, dewlemendî û xweşikiya nîrxên xwe yên neteweyî ragihîne cîhanê. Bi vê yekê jî dixwaze reseniya nîrxên xwe yên neteweyî û rewabûna têkoşîna xwe ya neteweyî nîşanî cîhanê bide. Nîşaneyeke reseniya nîrxên neteweyî jî qedîmbûna nîrxên wan ên neteweyî ye. Di vî warî de nîrxên herî berbiçav û diyar dîrok, wêje û zimanê wî gelî ne.

Lewma jî hebûna wêjeya klasîk a neteweyekê di têkoşîna wê neteweyê de pir girîng tê dîtin û di hemû xebatên hişyarî û hişmendiya neteweyî de têne bikaranîn. Kurd jî di têkoşîna xwe ya neteweyî de ji vê riye avarê nebûne. Di vî warî de qedîmtirîn belge pêşeka Mem û Zîna Ehmedê xwe bi xwe ye. Xanî di pêşeka Mem û Zînê de bal kişandiye ser xurtî û xweşiya wêjeya kurdî û wêjekarên berî xwe bi van gotinan bi bîr anîne:

Ger dê hebûya me jî xwedanek  
 Alîkeremek, letîfedanek,  
 Ilm û huner û kemal û îz'an  
 Şê'r û xezel û kitêb û dîwan  
 Ev cins bibûya li ba wî mamûl  
 Ew neqd-i bîba li nik wî meqbûl  
 Min dê alema kelmê mewzûn  
 Alî biki a li banê gerdûn  
 Bînave riha Melê Cizîrî  
 Pê hey bikira Elî Herîrî  
 Keyfek wê bida Feqîhê Teyran  
 Heta bi ebed, bimayî heyran  
 Çi'bkim ku qewî kesad e bazar

Nîn in ji qumaşê re xerîdar (Xanî, ۱۹۹۰: ۶۲)

## DI WÊJEYA NETEWÊYÎ DE CIHÊ WÊJEYA KLASÎK

Wêjeya klasîk a kurdî û wêjekarên klasîk li ser zar û zimanê helbestkarên neteweperwer û azadîxwaz bûne, dirûşm û bangewazî ji bo gelê kurd. Di vî warî mînaka herî berbiçav Cegerxwîn e. Wî hem hinek helbestên xwe li ser forma hinek helbestên helbestkarên klasîk nivîsîne, hem jî ew wekî navgînên hişyarkirina gelê kurd bi kar anîne. Wekî mînak, wî di helbesta xwe ya bi navê “Welatê Min” de wiha gotiye:

Welatê min tu î bûka cîhanê  
Hemî bax û bihuşt û mêng û kanî  
Şepal û şeng û şox û naz û rindî  
(...)

Du birhên te di kevanê Ristemê Zal  
Du zulfên te ji tîrên qehremanî  
Du çavên te wekî deryayî Hirmiz  
Kepû elmas e, karê Mûş û Wanê

Du lêvên te kitêbên Hacı Qadir  
Zimanê te ji benda Şêxê Xanî (Cegerxwîn, ۱۹۳۵: ۴)

Her wekî tê dîtin, wî xweşikiya lêvên welatê xwe bi kitêbên Hacı Qadirê Koyî teswîr kiriye û ji bo ravekirina xweşikiya zimanê welatê xwe jî benda Ehmedê Xanî bi kar aniye.

Ji bilî Cegerxwîn jî gelek helbestvanên kurd, di helbestên xwe de qala wêjekarên klasîk kiriye û bi vê yekê wan xwestiye hem qedîmbûna wêjeya kurdî nîşan bibin, hem jî gel bi doza neteweyî bihesînin. Di vî warî de mînakeke din jî Celadet Elî Bedirxan e. Wî jî di helbesta xwe ya bi navê “Bêriya Botan” de bi dabaşkirina navê Xanî, Feqiyê Teyran, Melayê Cizîrî evîn û bêrîkirina xwe ya ji bo welêt nîşan daye. (Uzun, ۲۰۰۳: ۱۲۴-۱۲۸)

Kanî Xanî, Feqehê Teyran û Mela

Yê Cezîrî ne jî Batê kes nema

Hin kesan jî wekî mamoste Hêmin Mukriyanî navê wêjekarên klasîk bi lêv nekiribe jî bi riya derbaskirina navê lehengên di berhemên wan de qala wan kiriye. Wî di helbesta xwe ya bi navê “Naley cûdayî” de hem qala wêjekarên mîna Welî Dîwane kiriye û hem jî bi navê kesên mîna “Mem, Zîn, Qeretacdîn, Çeko, Arîf” Ehmedê Xanî bi bîr aniye. (Uzun, ۲۰۰۳, : ۳۲۷- ۳۳۵)

Hin caran jî helbestkaran gotinên wêjekarên klasîk bi bîr xistine û bi vî awayî jî wan bal kişandiye ser hinek kul û birînên kurdan. Sebrî Botanî yek ji wan kesan e. Wî jî di helbesta xwe ya bi navê “Zengilê min” de Ehmed Xanî ji xwe re kiriye palpişt û bal kişandiye ser derdê ezeziyê. (Uzun, ۲۰۰۳: ۳۷۶-۳۷۷).

Ezezînê em vehêlan

Ax ji derdê ezezînê

Ezezîna Xanî gotî

Di çîroka Mem û Zînê

Mîna keke din a têkildarî mijara me, Hacı Qadirê Koyî ye. Wî di helbesteke xwe bi vî rengî pensê berhema Mem û Zîna Ehmedê Xanî daye:

Zemane resmî caranî nemawe

Çiraxî nazim û minîşî kujawe

Le dewrî ême roman û cerîde

Egerçî meqsed e, zanînî baw e

Eman qedrê bizane em kitêbe

Le dinya êstekî hemtay nemawe

Le eyamî heyatî şêxî Xanî

Le ser nusxey xet ew nûsrawe

Le lay erbabî xoy bo qedrî û qiyamet



Xezîney gewher e, û kîsey diraw e  
Le mecmûhi diwel, Soran û Botan  
Le sayey em kitêbe nasirawe  
Le kurd xeyrî Haci û şêxî Xanî  
Esasî nezmî kurdî danenawe<sup>(Azîzan, ۱۹۴۱: ۱۳)</sup>

## **DI STRANAN DE WÊJEYA KLASÎK**

Di stranan de behsa wêjeya klasîk, dema ku mirov bala xwe dide wêjeya gelêrî û stranan jî mirov gelek caran rastî navê wêjekarên klasîk ên kurd û navê lehengên wan tê. Ez dixwazim di vî warî de bi tenê mînakekê pêşkêşî we bikim. Ew jî strana Nîzamettîn Arîç a bi navê “Hawar ya Ehmedê Xanî” ye.

Medres çêkir li nava çiya  
Xanî gula nav ewliya  
Xwedayê me nezer lê da  
Hawar ya Ehmedê Xanî  
Hewz vekirin wî zemanî  
Te li Bayezîdê mekan danî  
Şêvê rojê eza dîne  
Rû cîhanê te nabîne  
Eşqa te ye li me bêkar  
Wekî bilbil li azar kir  
Meqamê te li pir hewraz e  
Bi şev û rojê tim awaz e  
Mem û Zînê te dixwaze  
Hawar ya Ehmedê Xanî  
Meqamê te li serê rê ye  
Li me axirê dewrê ye  
Yasax bû beytê Xanî ye  
Hawar ya Ehmedê Xanî

## XEBA TÊN LÊKOLÎN Û WÊJEYA KLASÎK

Di gelek berhemên lêkolînî de dîwanên wêjeya klasîk ên kurdî wekî nîşaneya xurtî û qedîmbûna wêjeya kurd hatine dayîn. Kesên ku der barê kurdan û dîroka kurdan de berhem nivîsandine, çî biyanî, çî jî kurd navê wêjekarên mîna Elî Herîrî, Feqiyê Teyran, Melayê Cizîrî, Ehmedê Xanî, Melayê Bateyî, Mele Ehmedê Xasî wekî nîşaneyên dêrînî û dewlemendiya wêje û zimanê kurdî dane. Wekî nimûne, E. B. Soan di pirtûka xwe ya bi navê “Grammar of the Kurmanji or Kurdish Language (Rêzimana Zimanê Kurmancî yan Kurdî) de bi van gotinan qala wêjeya kurdî ya klasîk kiriye:

“Nîjada kurd belkî bi awayê herî xwerû li Hekarî û Mukrî peyda dibe. Kurd pêşî li cihê ku wekî Kurdistana navendî dizanin bi cih bûne, hêzdar bûne û wan ewlehiya xwe li wir pêk aniye. Delîla vê yekê jî di serdema navîn de li herêma Hekarî derketina birek helbestvanên pêkhatî ye. Serê pêşîn di sedsala ١١'an (???) de Elî Herîrî li herêma Şemzînan derketiye holê. Piştî wî Şêx Ehmedê Cizîrî yê Hekarî ew ê ku di sedsala ١٢'an (???) de dîwan nivîsandiye. Dîwana wî van demên dawîn jî hêla “photolithograph”ekî alman ve jî nû ve hatiye çapkirin.

Piştî wî heta Muhammed Feqî Teyran ê Muksî tu helbestvanên din xuya nakin. Berhemên Feqiyê Teyran jî di sedsala ١٤'an (???) de hatine nivîsandin. Li pey wî Mela Ehmedê Bateyî yê Hekariyê tê ku Mewlûda wî ya ku qala jidayikbûna Pêxember dike hê jî tê bikaranîn.

Ji wê dema Bateyî heta helbestvanê piştî wî, helbesta kurdî xwe gihandiye Bazîdê. Ji vê derê helbestvanê herî navdar ê kurdan Ehmedê Xanî yê Hekarî ku di sedsala ١٦'an de jiyaye, rabûye. Di nav helbestkarên wê demê de kesê ku gelek berhemên wî -çi perwerdeyî, çî jî wekî din- hene, di nav kurdan de herî zêde tê naskirin ew e. Wî

li Bazîdê dibistanek û mizgeftêk daye avakirin. Destnivîsa berhema wî ya bi navê “Nûbehar” a ku ferhengeke menzûm a kurdî û erebî ya ji bo zarokan e, li British Museum tê parastin. (Soane, ۱۹۱۳: ۵-۶)

Em mînameke din jî ji pirtûka Murad Ciwan bidin, wî jî di pêşgotina pirtûka xwe ya bi navê “Türkçe açıklamalı Kürtçe Dilbilgisi, Kurmac Lehçesi (Rêzimana Zaravayê Kurmancî ya Kurdî bi ravekirina tirkî)” de li ser wêjeya kurdî ev nirxandin kiriye:

“Di hinek heyamên dîrokê de kurdî jî li hin cihan, mîna zimanên din derfeta pêşketinê bi dest xistiye, lê vê demê zêde dirêj nekiriye, berî ku li seranserî welêt belav bibe qut bûye. Bo nimûne, di sedsalên ۱۶ û ۱۷’an de di bin serweriya Osmaniya de mîrnişînên kurdî hatine avakirin, hêz û rayeya ku mîrnişîna Botan derxistiye holê, derfet daye ku kurmanciya Botan wekî zimanê wêjeya nivîskî bi pêş bikeve, wêjekarên mezin ên mîna Melayê Cizîrî, Feqiyê Teyran, Melayê Bateyî û Ehmedê Xanî di vê demê de derketine holê. (Ciwan, ۱۹۹۲: ۱۲)

Her wiha Ciwan di heman pirtûkê de di warê devokên kurmancî de ev malika Ehmedê Xanî ya di Mem û Zînê de wekî palpişt daye.

Buhtî û Mehmedî û Silivî

Hin la’l û hinik ji zêr û zîv (Ciwan, ۱۹۹۲: ۲۱)

## **WEŞANGERIYA KURDÎ Û WÊJEYA KLASÎK**

Wêjeya klasîk a kurdî wekî remz û sembola xurtî û dewlemendiya wêje û zimanê kurdî di xebatên propoganda-ajîtasyonê û weşanên tevgerên siyasî de derdikeve pêşberî mirov. Çapkirina berhemên wêjeya klasîk jî bi giranî bi mebesta pêkanîna hişyarî û hişmendiya neteweyî pêk hatiye. Bo nimûne, Mem û Zîna Ehmedê Xanî cara yekem di rojnameya Kurdistan de beş bi beş hatiye çapkirin. Ji bilî

hejmara pêşîn û hejmara dawîn di hemû hejmarên Kurdistanê de Mem û Zîn beş bi beş hatiye weşandin. Xwediyê Rojnameya Kurdistanê Mîqdat Mîthat Bedirxan, di hejmara duyem a Kurdistanê de bi van gotinan dest bi weşandina Mem û Zînê dike:

Rehmeta Xwedê lê be, Xwedê gunehê wî bixefirîne, sala hezar û sed pêncê de (١٦٩٥ m.) Ehmedê Xanî kitêbek menzûm nivîsiye, navê wê kitêbê kiriye Mem û Zîn. Ev kitêb hemî beyt û şê'r in; eşkera hîkata eşqa du ciwana ye, batin gelek meqsed û hîsset û hîkmet jê tên fêmkirin. Loma, divê mirov bi dîqet bixwînîtî. Her cerîdekê de ez ê ji wê kitêbê hinê binivîsinim.

Ev kitêb berî du sed sala hatiye nivîsandin. Hin derê wê heşiftî ne, nayên xwendin. Derên neyên xwendin, îşellah ez ê bikarim bi xwe تمام bikim. Heki jivê kitêbê destê yekê de hebitin, ez hêvî dikim ji min ra rêket, da ez ya li ber destê xwe de rast bikim; paşê ez ê dîsa kitêba wî jê re rêkim. Niyeta min, ez ê wê kitêbê tebi' jî bikim. Heçiyê vê bila nuho ve ji min re binivîse.

Ehmedê Xanî rehmetsullahî eleyhî li wê kitêbê de ewil dest şikir û munacat û ne'ta kiriye paşê dest eslê hîkatê dike. Min ev kitêb carna hin ulemayên tirk û ereba re xwendiyê û tercûme kiriye, hemîya jî gotiye ku vê rê de ji vê kitêbê çêtir me nedîye.(, Bozarslan, ١٩٩٢:Kurdistan: ٢)

Her wiha di kovara Hawar de jî di bin sernavê "Klasîkên me" der barê berhemên wêjeya klasîk ên kurd gotarek hatiye nivîsandin. Ev nivîsa ji hêla Herekol Azîzan ango Celadet Bedirxan ve hatiye nivîsandin. Di vê nivîsê de der barê jînenîgarî û berhemên wêjekarên mîna "Elî Herîrî, Melayê Cizîrî, Feqiyê Teyran, Axayê Bêdarî, Ehmedê Xanî, Smaîlê Beyazîdî Şeref- Xan, Mirad- Xan, Siyehpûş, Axayok, Mewlana Xalid, Mela Yehyayê Mizûrî, Mela Xelîlê Sêrtî, Şêx Evdîlqadirê Gêlanî, Şêx Mihemedê Hadî, Şêx Evdirrahmanêa

Taxê, Nalî, Şêx Riza, Hacı Qadirê Koyî, Evdirrahmanê Axtepî, Elî Teremaxî, Mela Ênisê Erqetînî, Melayê Erwasê agahî hatine dayîn. (Azîzan: ٦-١٤)

Ji bilî wê jî di Hawarê de jî hem Mem û Zîna Ehmedê Xanî, hem jî Dîwana Melayê Cizîrê beş bi beş hatine weşandin. Dîwana Melayê Cizîrî bi tîpguhêziya Qedrî Cemîl Paşa cara pêşîn di hejmara ٣٠'an a Hawarê de cih girtiye. Di hejmarê de Celadet Bedirxan berî ku dest bi weşandina helbestên Cizîrî bike, pêşekê nivîsandiye. Di wê pêşekê de wiha hatiye gotin: "Di hejmara Hawarê a ٣٣'an de me bendek li ser klasîkên xwe belav kir û tê de qala Melayê Cizîrî jî kir. Îro em dest bi belavkirina dîwana Melê dikin. Dîwana Melê her wekî me di wê bendê de goti bû, beriya niho jî hati bû çap kirin, û ne carekê lê çend caran. Çapa me a îro ji wan çaqaan gelekî bi ferq e. Ev dîwan berê bi tîpên erebî dikete çapê. Îro bi tîpên me bi xwe, bi tîpên kurdmancî dê bête çap kirin.

Qedrî begê Cemîl paşa himet kiriye û dîwana Melê ji serî heta binî wergerandiye tîpên kurdmancî, yanî ew jî nû ve bi tîpên kurdmancî nivîsandiye. Xwedê jê razî be û wî di vê riya xebatê de payîdar bike.

Dîwana Melê di nav kurdmancan, nemaze di nav mela û feqehan de gelek nas e, û gelek nivîstên wê ên destnivîs hene. Me hêvî ji xwendevanan heye ko nivîšta Qedrî Begê deynin ber nivîştine din û ferqên ko di nivîştan bibînin, ji me re bidin zanîn. Em wan di Hawarê de belav dikin û piştî ko dîwan bi temamî qediya em li wan ferqan hûr dibin û ji wan nivîşteke tekane ditînin pê.

Mela Mitesewif e. Ji lewre şîhrên wî bi çend awan dikarin bêne mana kirin Xwendevanên me ji wî awirî ve jî dikarin bixebitin û awayê manakirina xwe jî ji me re binivîsinin. (Melê, Cilda Duyem, ١٩٩٨: ٨٤٨)

Piştî vê hejmarê jî heta hejmara dawîn (۵۷) weşandina Dîwana Mele dom kiriye. Heçî Mem û Zîna Ehmedê Xanî ye, weşandina wê jî di hejmara ۴۵'an de dest pê kiriye û hejmara dawîn berdewam kiriye.<sup>(1)</sup> Hawar, ۱۹۹۸, Cilda Duyem :hejmar ۲۴-۵۷). Ev her du berhem cara yekem di Hawarê de bi tîpên latînî hatine çapkirin.

Piştê jî di sala ۱۹۱۹'an de li Stenbolê ji hêla Cîvata Telebên Hêvî ve hatiye çapkirin. Li gorî agahiyên ku Mehmûd Lewendî û Malmîsanîj di pirtûka xwe bi navê "Li Kurdistan Bakur û li Tirkîyê Rojnamegeriya Kurdî (۱۹۰۸-۱۹۹۲) de didin, di hejmara ۶'an a kovara Kurdistan (۱۹۱۹) hatiye gotin ku, ev kitêbên bi kurdî li îdarexaneyê kovara Kurdistanê peyda dibin:

۱-Eqîda Mela Xelîl Sêrtî (menzûm, ilmîhal, ilmê exlaq)

۲- Eqîda Mela Ehmedê Xanî (menzûm, ilmîhal)

(Lewendî, ۱۹۰۸-۱۹۹۲ :۷۸).

Ronakbîrê kurd Hesên Hîşyar di bîranînên xwe de, di bin sernavê "Ew ronakên siyasî ev bûne" de qala ronakbîr û siyasethêdaranê kurd kiriye û der barê xebatên wan de ev agahî dane:

"Di ۱۹۱۸'an ji wan ronakên gotî, birê sisiyan bi navê "HÊVÎ" sazûmanek dî dane çêkirin, ji xebatên siyasî pê ve dest bi zanistîya edeba kurd kirin, di zemanê Kurd Tealî de jî kovarek bi navê "Îqtîhad" dihat belavkirin, lê vê sazmanê di wî warî de bêhtir gavdan, bi navê "JÎN" dest bi çapa kitêban kirin, wek Mem û Zîn, dîwanên Cizîrî, Feqîyê Teyran dane çapkirin. (Hîşyar, ۱۹۹۳ :۱۴۰-۱۴۱)

Di salên ۱۹۸۰'yî di gelek kovar û rojnameyên ku li Ewropayê hatine weşandin, gotar der barê berhemên klasîk de hatine weşandin. Bo nimûne kovara Enstîtuya Kurdî ya Parîsê Kurmancî di berga xwe ya pêşîn de li jor aliyê rastê cih daye gotina Ehmedê Xanî ya "Min ev

nivîsî ne ji bo sahib rewacan belkî ji bo biçûkêd Kurmancan” ya ku di pêşeka Nûbara Biçûkan de.<sup>( govara Kurmancî, ١٩٨٧:hejmar ١ )</sup> havîn, Parîs Her wiha dîwanên wêjekarên klasîk hatine weşandin. Di weşanên kurdan ên piştî salên ١٩٩٠’î de jî gotar û nivîsên der barê wêjeya klasîk a kurdî cihekî berfireh wergirtiye. Di wan de jî wêjeya kurdî ya klasîk ji bo geşkirina doza neteweyî ya kurdan hatiye bikaranîn. Dîsa ji bo geşkirina têkoşîna neteweyî û hişmendiya kurdîyetiyê, dîwanên wêjekarên kurd ên klasîk wekî pirtûk hatine weşandin. Dîwana Melayê Cizîrî ku ji hêla Weşanxaneyê Firatê ve hatiye çapkirin, yek ji van pirtûkan e. Mem û Zîna Ehmedê Xanî ku ji hêla Weşanên Hasatê û Dengê ve hatine weşandin nimûneyeke din e. Îsal jî berhemên Ehmedê Xanî hem ji hêla Weşanxaneyê Avestayê ve, hem jî ji hêla Weşanxaneyê Lîsê ve hatin weşandin. Di salên ١٩٨٠’î de li Ewropayê û di salên ١٩٩٠’î de jî li Stenbolê gelek panel, civîn û sempozyûm li ser wêjeya kurd hatin lidarxistin. Wekî mînak di sala ١٩٩٥’an de bi boneya sedsaliya nivîsandina Mem û Zîna Ehmedê Xanî li Stenbolê ji hêla Enstîtuya Kurdî û NÇM’ê ve konferansek hate lidarxistin.

Piştî ku şaredarî ketin destên kurdan li ser navê wêjekarên kurd mîhrîcan hatin lidarxistin. Par li Bazîdê li ser navê Ehmedê Xanî mîhrîcanek hate lidarxistin. Îsal jî li Amedê dîsa li ser navê Ehmedê Xanî sempozyûmek hate lidarxistin. Herî dawî jî li Nisêbinê sempozyûmek li ser wêjeya klasîk sempozyûmek hate pêk hat.

## ENCAM

Di dawiyê em dikarin bibêjin ku wêjeya klasîk a kurdî di têkoşîna neteweyî de xwediye cihekî taybet e. Tevger û rêxistinên kurd di hemû xebatên xwe yên ajîstasyon û propogandayê de cih dane berhemên klasîk ên kurdî. Piraniya berhemên wêjeya klasîk bi hestên neteweyî hatine çapkirin û belavkirin. Kes û saziyên ku ev berhem

belav kirine, bi hestên neteweyî ev kar kiriye, ew berhem wekî navgînên têkoşîna neteweyî bi kar anîne.

Îro jî sazî û rêxistinên kurd, nemaze jî yên têkildarî çand û zimên, wêjeya klasîk wekî navgîneke sereke ya xebatên hişyarkirina gel bi kar tînin.



## **Edebîyata Kirmanckî (Zazakî)**

Roşan Lezgîn\*

Kurte:

Kirmanckî (kirdkî, zazakî, dimilkî) yek ji dîyalektên zimanê kurdî ye. Kirmanckî, nisbet bi dîyalektên kurdî yên din bêhtir taybetîyên zimanên kevnare di xwe de muhafeze dike. Lê di nav dîyalektên kurdî de ya ku derengtir hatîye nivîsîn kirmanckî ye.

Di vê gotarê de ez ê bi kurtî behsa destpêka edebîyata nivîskî, xebata standardîzekirinê û pêşketina edebîyata modern ya kirmanckî bikim. Lê berîya wê, ez dixwazim ji layê cografya, nufûs, aîdîyeta etnîkî, ayîn (dîn), navên lehçeyê û taybetîyên zimanî ve wêneyekî vê grûba kurd nîşan bidim...

**Peyvên sereke:** zimanê kurdî, Edebîyata Kirmanckî, zazakî, zimanê standarda.

---

\* Nivîskar û Lêkolîner

## Cografya û Nufûs:

Kurdên zaza, yanî kirmanc, teqrîben li ser zemîneka hevgirtî, di nav sînorên duwanzdeh parêzgeyên Kurdistanê Bakur de ku niha di nav sînorên Tirkîyeyê de ye, niştecih in. Ev duwanzdeh parêzge ev in:

١. **Bidlîs** (Modkan)

٢. **Çewlîg** (Azarpêrt, Bonglan, Çêrme, Dara Hênî, Gêxî, Kanîreş û Xorxol)

٣. **Dêrsim** (Çemişgezek, Mazgêrd, Pêrtage, Pilemuriye, Pulur, Qisle û Xozat)

٤. **Dîyarbekir** (Çêrmûg, Çinar, Erxenî, Gêl, Hênî, Hezro, Licê, Karaz, Pasûr, Pîran û Şankuş)

٥. **Erzingan** (Îlîç, Kemaliye, Kemax, Mose û Têrcan)

٦. **Erzirom** (Aşqele, Çad, Hesênqele û Xînûs)

٧. **Mûş** (Gimgim)

٨. **Ruha** (Sêwreg)

٩. **Semsûr** (Aldûş)

١٠. **Sêrt** (Hewêla)

١١. **Sêwas** (Qengal, Zara, Ulaş, Îmranlî û Dîvrîgî)

١٢. **Xarpêt** (Depe, Maden, Mîyaran, Pali, Qovancîyan, Sîvrîce û Xulaman)(Malmîsanij, ١٩٦٩: ٣-٤; ٢٠٠٤: ٣٩-٤٣; Çem: [http:// www.gelawej.org](http://www.gelawej.org)).

Ji van parêzgeyan di hinekan de, wekî mînak, li Çewlîg, Xarpêt û Dêrsimê pirranî ne. Lê li hin bajaran tenê li qezayekê yan jî li

herêmeka piçûk hene (Malmîsanij, 1999:4; Çem: <http://www.gelawej.org>).

Ji derveyî van bajaran jî, wekî mînak, li qezayên mîna Putirge û Erebgîra Meletîyê, li Sariza Qeyserîyê, li Qirşehîrê, li Gumuşxaneyê, li Nîgdeyê, li Aqsaraya Qonyayê û li Ardahanê jî hene. (Çem: <http://www.gelawej.org>; [http://www.netkurd.com/gotar\\_bixwine](http://www.netkurd.com/gotar_bixwine)).

Ji ber ku zimanê kurdî û çî tiştê ku aîdê kurdan e ji danîna komara Tirkîyeyê bi vir de qedexa ne, ji vê çendê, di warê tesbîtkirina nufûsa kurdên Kurdîstana Bakur de tu hejmareka tesbîtkirî hîn jî tune ye. Herwisa, derbarê nufûsa vê grûbê de jî tu hejmareka tesbîtkirî tune ye. Lê wisa texmîn dibe ku nufûsa vê grûba kurd li dora 4 mîlyonan e (Çem: <http://www.gelawej.org>). Ev reqem teqîben jî çaran yekê nufûsa kurdên Kurdîstana Bakur dike.

### Aîdîyeta Etnîkî

Hema bibêjin ku hemî pêşewa û roşinbîrên vê grûbê ji destpêkê heya niha beşdarê hemî prosesên têkoşîna neteweperwerîya kurdî bûne. Di hemî serhildanên mezin ên kurdan de, wekî mînak, li serhildana Mela Selîm Efendî (1914), li serhildana Qoçgiriye (1920), li serhildana Şêx Seîd Efendî (1925) û li serhildana Dêrsimê (1937-1938), bi tevayî cih girtine. Di nav xebatên neteweperwerîya kurdî ya li destpêka sedsala 20. de neteweperwerên kurd yên mîna Kurdîzade Ehmed Ramîz Beg, Xelîl Xeyalîyê Modanê, herwisa, Dr. Nafîz û Nûredîn Zaza, dîsa Faîq Bucak û Seîd Elçî gelek navdar in. Kesayetên mîna Mela Selîm Efendî û Seyîd Rîza di radexa serektîyê de li Kurdîstana Bakur di doza neteweperwerîya kurdî de pêşengî kirine. Dîsa, di hemî tevgerên kurdeyatîyê yên di nîveka dawîn a sedsala 20. de û niha jî kurdên zaza

di nav xebatên siyasî yên Kurdistanê de her aktîf in<sup>٢٧٧</sup>.

## Ayîn (Dîn)

Kurdên zaza musulman û elewî ne. Herçendî yên elewî gelek bin jî yên musulman ji wan pirtir in. Yên sunnî, ku bi giştî xwe wekî “kird” û diyalekta xwe jî wekî “kirdkî” bi nav dikin, li çîyayên asê yên li navenda Kurdistana Bakur, ji Modkana Bidlîsê bigirin heta bi Aldûşa Semsûrê niştceh in. Yên elewî jî, ku bi tevaî xwe wekî “kirmanc” û dîyalekta xwe jî wekî “kirmanckî” bi nav dikin, bêhtir li jora bakurê Kurdistanê, ji Gimgima Mûşe bigirin heta bi herêma Qoçgiriye, bi giranî li mintiqaya Dêrsimê ku ji çîyayên gelek asê pêk tê de niştceh in (٦). Ew dîne ku li Tirkîye jê re “Elewî” tê gotin, berdewana dîne Yaresan (Ehlê Heq) e ku wekî dîne kurdên goran tê zanîn.

## Navên Lehçeyê

Ev dîyalekta kurdî bi çar navên cihê tê binavkirin:

---

<sup>٢٧٧</sup> - Ger çend kes bin jî, li van salên dawî hinek kesên ji vê grûbê hene ku dibêjin “Em ne kurd in”, xwe tenê wekî “zaza” dibînin û di vî warî de çalakîyan dikin. Di vê helwêstê de du hoyên sereke hene: Yek jê, dewlet, li gorî politikaya xwe ya li hemberî kurdan hinek manipûlasyonan belav dike daku di nav neteweya kurd de cudatî çêbibe û manewîyata neteweyî ya kurdan bişkê. Ya duyem, ger bi awayekî masum, pîrîmîtîv û binezanî be jî, carinan ji layê hinek kurdên kurmanç ve reftarîyên piçûkdîtinê li hemberî zazakî û kurdên zaza hebûn. Wekî mînak, kurdên kurmanç dema ku dibêjin “kurdî”, mebesta wan jî vê gotinê tenê “kurmançî” ye. Ji vê çendê, carinan wekî helwêsteka sosyo-reaksîyonelî hinek kesên ji vê grûbê xwe jî “kurd” bêhtir wekî “zaza” bi nav dikin. Lê ji layê prosesa dîrokî ve tu car nehatiye dîtin û bihistin ku çi kesek ji vê grûbê xwe jî derveyî kurdan hesibandibe. Berevajîyê viya, di gelek berhemên kevin de tê behskirin ku dimilî (zaza) eşîrên kurd in. Wekî mînak, Yaqûtî di kitêba xwe ya navdar *Mu’cemul Buldan*, Çapa Misrê, Cilda ٤., r. ٤١٥ de dibêje, “*Kelchên wan gelek mehkem in. Kelchên Beşnewîyan û Bohtîyan û Zewazan digihên hev. Heçî kurdên ku ji eşîra dimilî ne, zêdetir li çîyayên bilind dimînin.*”

١. Kirmanckî

٢. Kirdkî

٣. Dimilkî

٤. Zazakî

Li Çewlîgê û qezayên Dîyarbekirê xwe wekî “kird” û diyalekta xwe jî wekî “kirdkî” bi nav dîkin. Li Dêrsim, Erzingan û Gimgimê xwe wekî “kirmanc” û diyalekta xwe jî wekî “kirmanckî” bi nav dîkin. Li derdora Çêrmûg, Sêwreg, Aldûş û Modkanê xwe wekî “dimilî” û diyalekta xwe jî wekî “dimilkî” bi nav dîkin. Li derdora Xarpêtê û qezayên Xarpêtê jî xwe wekî “zaza” û diyalekta xwe jî wekî “zazakî” bi nav dîkin (Malmîsanij, ١٩٦٩: ٣-٤; ٢٠٠٤: ٣٩-٤٣)

Di encama xebata standardîzekirina vê lehçeyê de, ji van navan “kirmanckî” hatiye tercîhkirin (Grûba Xebate ya Vateyî, ٢٠٠٥) û niha di warê nivîsînê de ev nav tê bikaranîn. Peyvên “kirmanc” û “kird” navên etnîkî ne, peyvên “dimilî/dumbilî” û “zaza” hîn bêhtir navên eşîran yan jî yên deverane<sup>٢٧٨</sup>.

## Taybetiyên Zimanî

<sup>٢٧٨</sup> - M. Reza Hamzeh'ee di kitêba xwe ya hêja **Yaresan (Ehlê Heq)** de wisa dibêje: “Kitêbeka aidê K. R. Cama Oriental Institute of Bombay heye ku navê wî ‘Tarîxê Keşaf’ e û ji aliyê kurê Huseyn Xan Donbolî Teymur Paşa ve hatiye nivîsîn. Ev kitab bi awayekî bîgehîn derbarê dîroka gelek berê ya kurdên Donbolî de ye. Di rûpela ٢٦<sup>yan</sup> ya musweddeyê de donbolî wekî kurdên kurmanc hatine binavkirin. Muswede, di rûpel<sup>9</sup> de bi numreya ٢٧٣ û Hicrî ١٢٦٥ (١٨٤٩) hatiye tomarkirin.” (M. Reza Hamzeh'ec, Yaresan (Ehl-i Hak) Bir Kürt Cemaati Üzerine Sosyolojik Tarihsel ve Dini-Tarihsle Bir İnceleme, İngilizceden Çeviren: Engin Öpengin, Avesta, İstanbul ٢٠٠٩: ٦٢) Dîsa, di heman kitêba xwe de M. Reza Hamzeh'ee dibêje “... Li gorî belgeyên ku me li jor behsa wan kir, Xoremdînî li du deverên bi hev ve ku ji her yekî re Zaz û ji her duyan bi hev re Zazayn dihat gotin de kom bûbûn. Ev dever muhtemelen çiyayên Lorîstanê ne ku di navbera Hemedan û Îsfahanê de cih digrin.” (Heman berhem: <sup>9</sup>٨, jêrenota: ٧٦.)

Kirmanckî (zazakî) nisbet bi lehceyên din ên kurdî, taybetîyên zimanên kevnare hîn zêdetir di xwe de muhafeze dike. Hemî peyvên vê dîyalektê yan nêr (n), yan mê (m) û yan jî pirhejmar (ph) in. Di sîfet û fîlan de jî ev taybetmendî wisa ye. Çend îstîsna ne têde, peyvên mê bi giştî di dawîyê de dengê “e” digrin, peyvên pirhejmar jî di dawîyê de dengê “î” digrin. Wekî mînak:

Golik (n)

Golike (m)

Golikî (zh)

Ger em vê taybetîya kirmanckî (zazakî) bi kurmanckî re berawird bikin, ev peyv li her sê halan jî di kurmanckî de mîna “golik” tê nivîsîn. Yanî, di kurmanckî de heta ku peyv di nav hevokê de neyê xebitandin, dîyar nabe ku gelo ka peyv nêr, mê yan pirhejmar e. Lê di zazakî de peyv bi tena serê xwe jî taybetîya xwe nîşan dide. Ev xususîyet di zimanê kevnare de heye.

Çawa ku di lehceyên din ên kurdî de gelek devok (şîwe) hene, herwisa, di dîyalektê de jî devok hene. Lê meriv dikane bi şêweyekî giştî vê dîyalektê bike du devokên mezin:

١. Devoka Dêrsimê

٢. Devoka derveyî Dêrsimê

Devoka Dêrsimê, hema bibêjin ku elewî diaxifin. Devoka din jî, meriv dikane bibêje ku yên sunnî diaxifin.

### **Destpêka Edebîyata Nivîskî**

Di kirmanckî (zazakî) de çend metnên herî kevin ku tên zanîn di kitêba Peter Îvanoviç Lerchî de weşîyane. Ev metn jî devê çend

kurdên zaza yên ku li şerê Qirimê (١٨٥٣-١٨٥٦) dîl ketine destê artêşa Rusyayê hatine nivîsîn. Ev kitêb di sala ١٨٥٧ de li Petersburgê çap bûye (Malmîsanîj, ١٩٨٥: ١٠٩-١١١; ١٩٨٦: ٨٨-٩١; ١٩٨٧: ٦٩-٧٩; ١٩٩٦: ٤٤-٤٨).

Li welat cara pêşîn metna ku ji aliyê kurdan bi xwe ve hatiye nivîsîn *Mewlûdê Nebî* ya Ehmedê Xasî (١٨٦٧-١٩٥١) ye. Ev kitêb di sala ١٨٩٢ de hatiye nivîsîn û ١٨٩٩ de li bajarê Dîyarbekirê di çapxaneyê Lîtoğrafyayê de li çapê ketiye. Ev yekemîn kitêba kurdî ye ku di çapxaneyeka modern de li çapê ketiye. *Mewlûdê Nebî* ١٦ beş û ٧٥٦ rêzik e, her rêzik ١١ kîte ne. Ev kitêb bona edebîyata kurdîya zazakî wekî yekemîn metnê qebulkirin (Ehmedê Xasî, ١٩٨٥: ٧٥-٩٧ / Îhsan, ١٩٩٦: ٤٤-٤٨; Xasî, ١٩٩٤)

Kitêbeka din jî ya muftîyê Sêwregê Usman Efendîyê Babijî ye (١٨٥٢-١٩٢٩). Ev metnê jî di sala ١٩٠٦ de hatiye nivîsîn. Paşê destnivîsên wê dikevin destê Celadet Alî Bedirxanî (١٨٩٣-١٩٥١). Ew jî di sala ١٩٣٣ de li Şamê bi alfabeya erebî çap dîke (Efendî, ١٩٣٣: ٢٠-٢١).

Ji bilî van sê metnên seretayî jî ber qedexekirina ziman li Tirkîyeyê demeka dirêj bi kurdîya zazakî tu metnek nehatiye nivîsîn. Ji ber ku kurdên zaza tenê di nav sînorên Tirkîyeyê de ne, li deverêka din jî bi vê dîyalektê nehatiye nivîsîn.

### **Xebata Standardîzekirinê**

Bona standardîzekirinê û aktualîzekirina kirmanckî (zazakî), ji sala ١٩٩٦ vir de xebateka organîzekirî tê meşandin. Ev xebat roj bi rojê bi awayekî biîstîqrar her berdewam e.

Xebata standardîzekirina vê dîyalektê li Swêdê dest pêkir. Dehpanzdeh roşinbîrên kurd ên zaza ên ji deverên cihê-cihê ku ji ber

tadaya dewleta Tirkîyeyê koçber bûbûn, xwe wekî “Grûba Xebate ya Vateyî” bi nav kirin û li ser vê dîyalektê dest bi xebatê kirin. Ev koma xebatê serê pêşî encama kombûnên xwe wekî broşur belav kir lê dû re kovareka bi navê Vate derxist. Ev koma xebatê heta niha ١٧ car bona standardîzekirina vê dîyalektê kom bûye. Vê xebatê pêşî li nivîsîna vê dîyalektê û geşbûna edebîyata wê vekiriye.

Di standardîzekirina kirmanckî (zazakî) de ji krîterên hîlbijartin an jî tesbîtîkirina forma peyvan yek jê ev e ku, divê diyalektên kurdî nêzî hev bibin.

Di çarçeweya xebata standardîzekirinan dîyalekta zazakî de kovara **Vateyî** ku dengê Grûba Xebate ya Vateyî ye û xwerû bi kirmanckî (zazakî) diweşe, heta niha ٣٣ hejmar weşîyaye (<http://www.zazaki.net>). Ferhenga Tirkî-Kirmanckî (Zazakî) ku ji peyvên standardkirî pêk tê, cara sisêyan çapa wê ya firehkirî hat weşandin (**Grubu**, ٢٠٠٩).

Dîsa, Ferhenga Kirmanckî (Zazakî)-Tirkî ku ji peyvên standardkirî û versiyonên wan pêk tê, cara sisêyan wekî çapa firehkirî hat weşandin (**Weşanxaneyê Vateyî**, ٢٠٠٩). Ya herî girîng, kitêba îmlaya zazakî Rastnuştîşê Kirmanckî (Zazakî) ji aliyê vê komê ve amade bû û hat weşandin (**Weşanxaneyê Vateyî**, ٢٠٠٥). Ev xebatên hanê yên organîzekirî pêşî li geşedana nivîsîna vê dîyalektê vekirin.

## Pêşketina Edebîyata Modern

Geşedana bingehîn ya edebîyata modern ya kurdîya zazakî li dawîya salên ١٩٩٠î dest pêkir. Lê meriv dikane destpêka edebîyata modern ya vê dîyalektê vegerîne dawîyê salên ١٩٧٠yî. Li dawîya salên ١٩٧٠yî li Tirkîyeyê jî layê rewşa sîyasî ve piçek serbestî çêbû. Di nav kurdan de jî fehma neteweperwerîyê pêşde çû. Wê demê xwendekarên kurd ku li unîversîteyan xwendibûn dest bi nivîsîna kurdî (kurmanckî û zazakî)



kirin. Bi vî awayî edebîyata modern ya kurdîya zazakî ji kovara *Tirêj* ku li sala ١٩٧٩ dest bi weşanê kir, dest pêbû.

Heta vê demê edebîyata vê dîyalektê ji metnên ayînî (dînî) pêkdihat û bi alfabeya erebî bû. Lê edebîyata modern a kurdîya zazakî bi alfabeya latînî ya ku Celadet Alî Bedirxanî û hevalên xwe wekî komîsyonekê tesbît kiriye, tê nivîsîn. Cihêtiyeke din a di navbera ekola medreseyan û ekola unîversîteyan de jî ev e ku, yên dawîn bi fehmeke neteweperwerî dinivîsin. Çawa ku edebîyata klasîk ya kurdîya zazakî ji Ehmedê Xasî dest pêdibe, edebîyata modern ya vê dîyalektê jî ji Mehemed Malmîsanîjî dest pêdibe. Roman ne têde nimûneyên edebî cara pêşî ji aliyê Malmîsanîjî ve hatine ceribandin. Di pêşdeçûna kurdîya zazakî de rola wî dişibihe rola Celadet Alî Bedirxanî ku di standardîzekirina kurmancî de lîztibû.

Qonaxa sêyem û ya serketî bi prosesa weşandina kovara xwerrû bi kirmanckî (zazakî) *Vateyî* dest pêdibe. Ev kovar ji aliyê Grûba Xebate ya *Vateyî* ve di havîna sala ١٩٩٧ de li Swêdê dest bi weşanê kir. Dû re hemî hejmarên wê li Îstanbulê jî çap bûn. Û ji hejmara ٢١. pê ve êdî li Îstanbulê diweşe. Zêde ne biserûber be jî, dîsa ji derveyî kovara *Vateyî* li rojname û kovarên ku li Kurdîstana Bakur û Tirkîyeyê bi kurdîya kurmancî têne weşandin de jî kurdîya zazakî tê nivîsîn. Herwisa ji tebaxa ٢٠٠٩ vir de malpereke bi navê *Zazakî.Net* jî bi dîyalekta kurdîya zazakî li ser tora Înternetê weşanê dike.

Di çarçeweya xebata “Grûba Xebate ya *Vateyî*” de weşanxaneyek bi navê “Weşanxaneyê *Vateyî*” jî sala ٢٠٠٢ vir de li Îstanbulê dest bi xebatê kiriye. Heta niha vê weşanxaneyê ٣٢ kitêbên kurdîya zazakî weşandine (<http://www.zazaki.net>). Ji destpêkê heta niha di mijarên cihê-cihê de teqriben li dora ١٨٠ kitêbên zazakî ji weşanxaneyên cihê-

cihê weşîyane .<sup>٢٧٩</sup>

Bêyî kitêbên telifî, gelek kitêb ji zimanên bîyanî bo kirmanckî hatine wergerandin. Dîsa, ji kurdîya zazakî jî kitêbek bi navê “Sedefe” bo swêdî hatiye wergerandin. Kitêbek jî bi navê “Binê Dara Valêre de” (Li Bin Dara Biyê) bo dîyalekta kurmanckî hatiye wergerandin.

Ji berhemên edebîyata kirmanckî (zazakî) filmên sînemayê jî çêbûne. Wekî nimûne, çîrokeka Roşan Lezgînî ya bi navê “Baba” bi eynî navî bûye kurtefilmek (<http://www.zazaki.net>).

## Encam

Di qada edebîyata kurdî ya fireh de edebîyata dîyalekta zazakî jî êdî ruşda xwe îsbat kirîye û xwedîyê nasnameyeka taybet e. Herwisa, zimanê kurdî jî êdî ne tenê xwedîyê du standardan e; meriv dikane li pey kurmanckî û soranî, zazakî wekî standarda sêyem ya kurdî hesab bike. Lê ji aliyekî ve, li Tirkîyeyê asîmîlasyona sîstematîk ku nêzîkî sed salan e li ser kurdan tetbîq dibe, êdî gihaye qonaxa otoasîmîlasyonê. Ji vê çendê axaftvanên dîyalekta zazakî, ku li gorî raporên UNESCO di xetereyê de ye, bi rastî jî kêmtir dibin. Zemîna zimanî ku edebîyat li ser aj dide, di xetereyê de ye. Ji vê çendê, meriv nikane bi dilekî rehet bibêje ku paşeroja dîyalekta zazakî ronî ye. Dema ku hebûna zimanekî di xetereyê de be, edebîyata wê jî dê ji eynî qederê re stuyê xwe dayne.

---

<sup>٢٧٩</sup> - Meriv dikane kitêbên kirmanckî (zazakî) wisa kategorîze bike: Kitêbên dînî, ferheng, berhemên folklorîk, şîr, hîkaye, roman, kitêbên zarokan, kitêbên perwerdeyê, roportaj, kitêbên serborîyan. Ji vana hejmara kitêbên edebî wisa ye: ١١ kitêbên şîran, ٩ hîkaye û ٤ jî roman in.

**serçawekan**

۱) Malmîsanij, (۱۹۹۶), **Kird, Kirmanc, Dimilî veya Zaza Kürtleri**, Deng Yayınları, İstanbul

۲) Malmîsanij, (۲۰۰۴) “**Destpêka Edebîyata Kirmancî (Zazakî)**”, *Gotarên Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn û Pirçandiyê*, Weşanên Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê, İstanbul.

۳) Çem, Munzur, **Kırmança (Zazaca) Konuşan Kürtler Ve ۲۰. Yüzyıl Kürt Direnişlerinde Roller**, <http://www.gelawej.org/pdf/DirenislerdeKirmanc%۰B۱%۰D.pdf>

۴) Malmîsanij, (۱۹۹۶), **Kird, Kirmanc, Dimilî veya Zaza Kürtleri**, Deng Yayınları, İstanbul.

۵) Çem, Munzur, **Kırmança (Zazaca) Konuşan Kürtler Ve ۲۰. Yüzyıl Kürt Direnişlerinde Roller**, <http://www.gelawej.org/pdf/DirenislerdeKirmanc%۰B۱%۰D.pdf>

۶) Alakom, Rohat, **Du gundên ku li Qersê bi dimilkî diaxifin**, [http://www.netkurd.com/gotar\\_bixwine.asp?id=۱۷۴۹&yazid=۱۷۳](http://www.netkurd.com/gotar_bixwine.asp?id=۱۷۴۹&yazid=۱۷۳)

۷) Malmîsanij, (۲۰۰۴), “**Destpêka Edebîyata Kirmancî (Zazakî)**”, *Gotarên Konferansa Edebiyata Rojhilata Navîn û Pirçandiyê*, Weşanên Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê, İstanbul.

۸) Grûba Xebate ya Vateyî, (۲۰۰۵), **Rastnuştîşê Kirmancî, Weşanxaneyê Vateyî**, İstanbul

۹) Malmîsanij, “**Arêkerdo: (۱۹۸۵, ۱۹۸۶, ۱۹۸۷, ۱۹۹۶) Peter Îvanovîc Lerch, “Qewxê Nêrib û Sîwanî” Hêvî: Kovara Çandîya Giştî, No: ۲, Sibat, Paris, İstanbul**),

۱۰) Malmîsanij, Ehmedê Xasî, “**Mewlidê Nebî**”, **Hêvî: Kovara Çandîya Giştî**, ۱۹۸۵, İstanbul

۱۱) Xasî, Seydayê Mela Ehmed, (۱۹۹۴), **Mewlûdê Nebî**, (Transkirîbekerdox: Mihani Licokic), Weşanxaneyê Firat, İstanbul

۱۲) Babij, Usman Efendî, (۱۹۳۳), **Bîyîşa Pêxemberî, Kitabxana Hawarê**.

۱۳) <http://www.zazaki.net/haber/vate-۳۳-vejya--۳۳۹.htm>, ۱۱ Çele ۲۰۱۰ Dişeme ۱۹:۰۶

۱۴) Vate Çalışma Grubu, (۲۰۰۹), **Türkçe – Kırmanca (Zazaca) Sözlük**, Genişletilmiş üçüncü basım, Vate Yayınevi, İstanbul,

## EDEBYETA KURDÎ LI YEKÎTÎYA SOVYÊT

Dr. Tosn Ozmanyanyan (Tosinê Reşîd)

kurte:

Ev gotar nîrxandîneke edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt e, ku ji çap kirina rojnama “Rîya Teze” li Ermenistanê (Yêrêvan) sala 1930 î dest pê dibe.

Pêvîstiya vê gotarê ew e, wekî lêkolînên li Yekîtiya Sovyêta berê bi vê mijarê çap bûne, bi giştî ser dîroka wê edebyetê rawestiyane, bi çavekî rexneyî li wê edebyetê ne nihêrine. Eger hinek destkevtin destnîşan kiribin jî, kêma û kurtiyên wê bi giştî ne anîne ziman. Lêkolînên ji Yekîtiya Sovyêt der çap bûne, bêtirî wan tenê edebyeta salên 1930-40 hildigirin nav xwe, demê wê edebyetê bi tam naynin ber çavan. (Thomas Bois, 1900).

Me di vê gotarê de dîroka pêşveçûna edebyeta kurdan li Yekîtiya Sovyêt ser sê qonaxan par kirîye. Qonaxa yekemîn; gava di gundên kurdan de dibistanên kurdî tên vekirin, dest bi çap kirina rojnama kurdî “Rîya Teze” dibe û hukumatên komarên kurd lê hebûn piştgirtina ziman, çand û edebyeta kurdî dikirin. Vê qonaxê heta sala 1938 domand. Qonaxa duyemîn ji sala 1938 an heta mirina I. Stalin, hê rast heta sala 1900 an domand, gava jiyana kurdaye çandeyî û edebî li seranser Yekîtiya Sovyêt hema bêjî temirî bû. Ji sala 1900 an edebyeta kurdî dikeve qonaxa vejînê, ku bi xwe re navên nû û teherên nivîsarêye nû tîne, xwe ji siloganên siyasî û tesîra edebyetên cîran rizgar dike, berbi edebyeta kurdîye giştî diçe.

### Peyvên sereke

Edebyeta kurdî, ziman, kudên Yekîtiya Sovyêt, Ermenistan, nivîskar, şîr, roman, çîrok.

**Pêşgotin:**

Kurdên Yekîtiya Sovyêt çiqwas jî bi jimara xwe ve kêmbûn, lê dişan jî ji wan re li hev hat ji bo pêşveçûna ziman, edebiyet û çanda kurdî îmkânên heyî bi kar bînin. Bi taybetî di werê edebiyetê de gavne hêja hatin avêtin.

Gava gilî tê ser edebiyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt, gerek em berî gişkî edebiyeta kurdên Ermenistanê bi bîr bînin, ji ber ku ۸۰-۹۰٪ rewşenbîrên kurdên Yekîtiya Sovyêt, bi taybetî kesên bi çand û edebiyeta kurdî ve bibûn giro, ji vê komarê bûn (Zorabê Bûdî, ۲۰۰۵).

Du sebebên vê fênomênêye sereke hene; sebebê yekemîn ew e, wekî li Ermenistanê tevgera kurdaye netewî timê jî xurt bûye, paşê jî hukumata komara Ermenistanê bêtir piştgirîya pêşveçûna ziman, çand û edebiyeta kurdan kirîye.

Berî derbasî lêkolîna edebiyetê bi xwe bibim, ez ê ser wan guhastinên di jîyana kurdan de rawestim, ku ji bo peyda bûna edebiyeta kurdî li Yekîtiya Sovyêt bûne bingeh.

Piştî li Ermenistanê hukumata sovyetê dawîya sala ۱۹۲۰ î hat damezrandin, biryar hat girtin, wekî bi zimanên kêmenetewan dibistan bînin vekirin. Bi vê armancê ser bingeha tîpên ermenî alfabeya kurdî hat amade kirin û havîna sala ۱۹۲۱ ê pirtûka fêr kirina zimanê kurdî, ya bi navê “Şems” li Ermenistanê (bajarê Êçmîadzîn) çap bû. Danerê alfabeya nû û pirtûka “Şems” dostekî gelê kurdî dilsoz, Lazo (Hakob Xazaryan) bû, ermenîkî peneber, ku kurdî baş zanibû.

Yekemîn dibistana kurdî hema wê salê li sêwîxana Eştêrekê (Ermenistan) hate vekirin.

Sala ۱۹۲۲ an li serbajarê komara Gurcistanê, Tbilîsîyê Ahmedê Mîrazî û Lazo, rex klûba Karkerên Kurd dibistana kurdî, ya bi êvaran

vedikin. Gelek ronakbîr û sîyasetmedarên kurd; Qanatê Kurdo, Çerkezê Beko, Semend Sîyabendov, Tîtal Mûradov li wê dibistanê dest bi xwendina xwe kirine.

Di nav çend salan de di gundên kurdan, yên Ermenistanê de dibistanên kurdî tên vekirin, pê re jî ji bo kesên temen mezin navendên hildana nexwendîtîyê tên danîn.

Sala ١٩٢٥ an kongra kurdên Pişkavkazê ji hukumata Ermenistanê dixweze, wekî alfabeya kurdî, ya ser bingeha tîpên latînî bê amade kirin, ji ber ku alfabeya bi tîpên ermenî gelek cîyan nehat pejirandin. Pirsar alfabeya kurdîyê nû li Gurcistanê û Azerbacanê jî dihat gotûbêj kirin (X.Çatoêv, ١٩٦٥: ١١٦). Ew kar sala ١٩٢٨ an Îsahak Marogûlov û Erebe Şemo pêk anîn û jî ١ Kanûna sala ١٩٣٠ î alfabeya nû li Ermenistanê û Gurcistanê bû fermî û dibistanên kurdî gişk derbasî wê alfabeyê bûn. Ew alfabe usan jî li Azerbacanê û Tûrkmênistanê hate pejirandin û heta sala ١٩٣٨ an dihat bi kar anîn.

Ji bo amade kirina mamostayên ziman û edebyeta kurdî sala ١٩٣١ ê li Yêrêvanê Peymangeha Perwerdeyê, ya Pişkavkazê hat vekirin (Dîsan li wir: ١٢٣), Yekemîn midûrê Peymangehê nivîskarê kurdî mezin, Erebe Şemo bû.

٣٠ Adarê sala ١٩٣٠ î dest bi çap kirina rojnama kurdî “Rîya Teze” bû.

Ev guhastinên di jîyana kurdan de bûne bingeh ji bo peyda bûna edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt bi giştî û li Ermenistana Sovyêt bi taybetî.

Çiqwas jî di pirtûka “Şems” de çend berhemên edebî jî hebûn, lê edebyeta kurdî li Yekîtîya Sovyêt bi çap kirina rojnama “Rîya Teze” dest pê bû. Nivîskarên kurd yekemîn berhemên xwe di wê rojnamê de çap kirin, bi rêya wê rojnamê ji xwe re xwendevan peyda kirin.

Yekemîn berhema edebîye bi zimanê kurdî, pîyêsa Erebe Şemo “Koçekê derewîn”, sala ۱۹۳۱ ê çap dibe, lê mirov dikare bêje, wekî bingehe edebyeta kurdî li Yekîtiya Sovyêt bi wergerê hat danîn. Wan salan gelek berhemên nivîskarên ermenî ku mijara wan jîyana kurdan bû, hatin wergerandin û çap kirin. Ji sala ۱۹۳۱ ê heta ۱۹۳۷ an dor ۱۵ pirtûkên ji zimanên ermenî û rûsî wergerandî bi zimanê kurdî çap dibin. Wergêrên wan pirtûkan Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Casmê Celîl, Rûbên Drampyan û Qaçaxê Mirad bûn.

Erebe Şemo jî wan salan berhemên sîyasî ji zimanê rûsî werdgerîne kurdî.

Ev werger ji bo hostatîya nivîskarîyê û pêşxistina zimanê nivîskî bûne ezmûneke baş.

Sala ۱۹۳۲ an Emînê Evdal bi navê “Efrandina ewlin” almanaxa nivîskarên kurd çap dike. Berhemên yekemîn şayîrên kurdên Yekîtiya Sovyêt Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Etarê Şero û çendekên mayin di wir de cîh digrin. Di wê almanaxê de usan jî wergerên ji zimanê ermenî hebûn.

Şîrên di wê berevokê de cih girtî bi piranîya xwe ve pesnê dewleta Sovyêtê, Artêşa Sor, sîstêma sosîyalîzmê bûn. Di almanaxê de şîrêd dijî erf û edetên kevn jî hebûn.

Almanaxa duyemîn sala ۱۹۳۴ an çap dibe. Jimara nivîskaran di vê berevokê de zêde bibû. Bi şayîran re tevayî, çîroknûs jî hebûn.

Almanaxa sêyemîn sala ۱۹۳۶ an çap dibe, ku bi naverok û hostatîya nivîskarîyê ji herdu almanaxên berî xwe cihê dibû. Li vê almanaxê pêşkevîneke berbiçav dihat texmîn kirin.

Bi giştî ji nîveka salên ۳۰-emîn jîyana edebî geş bû, jimara nivîskaran û pirtûkên bi kurdî çap bûyî zêde bû.

Sala ١٩٣٥ an Erebe Şemo pirtûkên “Şivanê kurmanca” û “Kurdê Elegezê” çap dike. Romana “Şivanê kurmanca”, ku ser bûyarên jîyana xudanê wê hatîye sêwirandin, çawan yekemîn romana kurdî tê dîtin. Ew roman bi wergera gelek zimanan çap bûye.

Di navbera salên ١٩٣٥-٣٧ an de Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Cerdoyê Gêncî, Casmê Cêlîl, Wezîrê Nadîrî, Ahmedê Mîrazî, Etarê Şero berhemên xwe, yên edebî çap dikin.

Sala ١٩٣٢ an Sêksîya nivîskarên Kurd li Yekîtiya nivîskarên Ermenistanê tê damezirandin û ji roja damezirandinê heta sala ١٩٦٦ an Hecîyê Cindî serokê wê bû. Piştî H. Cindî Karlênê Çaçanî dibe serokê wê sêksîyayê.

Gerek bê gotin, wekî salên ٣٠-emîn bi kurdan re tevayî Rûbên Drampyan û Hovakîm Margaryan ê ermenî û Îsahak Marogûlov ê asorî ji berhemên xwe bi zimanê kurdî dinvîsîn (Çetoêv, ١٩٦٥: ١٣٩).

Ji sala ١٩٢٩ an heta ١٩٣٧ an li Ermenistanê bêtirî ٧٠ pirtûkî bi zimanê kurdî çap dibin. Ji wan pirtûkan ٢٠ ji bo dibistanan bûn.

Ji wêjeya kurdîye salên ١٩٣٠-emîn re bi caran wêjeya sêwîyan tê gotin. Piranîya nivîskarên wê demê (Hecîyê Cindî, Emînê Evdal, Cerdoyê Gêncî, Casmê Cêlîl, Ûsivê Beko û çendekên mayîn) li sêwîxanan mezin bibûn û li wir fêrî xwendin û nivîsarê bibûn.

Çendekan ji wan li sêwîxanê zimanê kurdî jî ji bîra kiribûn. Piştî vegerin nav gelê xwe, ew ji nû ve fêrî zimanê kurdî dibin. Ji ber ku wê demê di nav kurdên Ermenistanê de xên ji wan kesên xwendî hema bêjî tune bûn, ew neçar man barê pêşvebirina ziman û çanda kurdî hildin ser milên xwe.



Hinek ji wan bi daxweza demê bûne nivîskar, bi gilîkî mayîn, wekî li meydanê nivîskarên kurd hebûna, wan ê dest navêta pêûsa nivîskarîyê.

Ji bo yekemîn nivîşa nivîskarên kurd li Ermenistanê Thomas Bois di Ensîklopêdiya Îslamê de dinvîse:

“Ew kesên di vî werî de pîyonêr bûn, ku piranîya wan êzdîyên peneberên ji Tirkîyê ye nexwendî bûn, ji rewşa civakîye nû sûd girtin. Bêyî kêmtirîn zanebûnên çanda îslamî, bêyî tu pêwendîyên bi êlîta rewşenbîrên kurde mayîn re, berhemên wan pir caran yên îdîyoloji bûn, lê bi hunerê xwezayî(The Encyclopedia of Islam, ۱۹۸۶, : ۴۸۳).

Sala ۱۹۳۴ an li Yêrêvanê konfêransa kurdnasîyê hat bi darxistin. Xên ji kurdnasên ji komarên Pişkavkazê û Tûrkmenîstanê, kurdnasên ji Moskva û Lêningrad ê jî beşdarî konfêransê dibûn. Di rojava konfêransê de pirsên berev kirin û lêkolîna folklorê kurdî, pêşveçûna edebyeta kurdî û damezirandina zimanê standart jî hebûn.

Konfêransê pêşniyar kir, wekî bêtir guh bidin pêşveçûna edebyeta kurdî û zaravê kurdên Ermenistanê çawan bingeş ji bo zimanê kurdî, yê standart bipejirînin.

Wan salan usan jî ji bo berev kirin û çap kirina folklorê kurdî karekî mezin hat kirin. Bes e em li vir pirtûka “Folklorê kurmanca” bîr bînin, ku ji alîyê Hecîyê Cindî û Emînê Evdal de sala ۱۹۳۶ an hatîye çap kirin. Ew ji ۶۶۳ rûpelan e û gelek destan, çîrok û stranên kurdî hildigre nav xwe( *Folklorê kurmanca*, ۱۹۳۶). Berhemên nivîskarên kurde nivîşa yekemîn bi giranîya xwe ve gor daxweza siyasetê rojê bûn; hema bêjî gişkan ser azadî û wekhevîya jinan, zordariya çînen serdest û ji meydanê rakirina erf û edetên kevn dinivîsîn. (Emînê Evdal, *Etarê Şero, Ūsivê Beko*).( Bois, ۱۹۶۶: ۱۳۳.)

Tesîra edebiyetên ermenî û rûsî ser edebyeta kurdîyê wan salan mezin bû.

Thomas Bois seva edebyeta kurdîye wan salan dînvîse, wekî rast e berhemên kurdên Yekîtiya Sovyêt bi zimanê kurdî ne, lê di wan de hesînên netewî tunene ( Bois, ۱۹۵۵: ۲۰۱-۳۹.). Eger ji bo nivîskarên kurde ji Yekîtiya Sovyêt der welat, niştîman Kurdistan bû, ji bo nivîskarên kurde Yekîtiya Sovyêt niştîman gundê wan bû, Ermenistan bû, Yekîtiya Sovyêt bû (Dîsan li wir)

Heta radekê dikarî van gotinên Thomas Bois bipejirîn.

Bi kêm û kurtîyên ziman û naverokê re tevayî, ji nivîşa nivîskarên kurdaye yekemîn re li hev hat li cîhekî vala bingehe edebyeta kurdî li Yekîtiya Sovyêt daynin, çend berhemên hêja çap bikin. Ji alîyê ziman de ji gavne hêja hatin avêtin.

Çawan Thomas Bois ji texmîn kirîye (Bois, ۱۹۶۶: ۱۳۴), nivîskarên nivîşa yekemîn destê xwe avêtine destanên folklora kurdî jî (pirî caran ji bo pirtûkên dersan). Wan destanên folklorî hildidan û naveroka wan bi hinek guhastin ve (pirsgirêkên çinayetîyê dikirin nav) ji nû ve bi gotinên xwe dînvîsîn. Lê gerek bê gotin, wekî ew di vî karî de bi ser neketin. Ew 'veçêkirinên' wan hatin ji bîra kirin, lê folklor dîsan wek xwe paqij û zêlal ma. Ji sala ۱۹۳۰ î li Azerbajanê jî îmkân ji bo pêşvaçûna ziman û canda kurdî hebûn. Ji wê salê heta sala ۱۹۳۸ an li wê komara sovyetê dor ۳۰ pirtûkên kurdî çap dibin, piranîya wan pirtûkan ji bo dibistanan bûn ( Rzaev, ۲۰۰۶.). Ji nivîskarên kurde Azerbajanêye wan salan mirov dikare Mûseyîb Axûndov bîr bîne ( Arîstova, T. F., ۱۹۶۶: ۱۹۴).

Li Tûrkmênistanê ji sala ۱۹۳۰-î heta ۱۹۳۸ an tenê şeş pirtûkên ji bo dersan çap bûne ( Pirbal, ۲۰۰۸).

Li Azerbajanê û Tûrkmênistanê piştî sala ۱۹۳۸ an û heta hilweşîna Yekîtiya Sovyêt tu pirtûkên kurdî çap nebûn.

Li Ermenistanê jî, çawan li komarên Yekîtiya Sovêtiye mayîn, salên zilm û zora rêjîma Î. Stalîn (1927-38) pêşvaçûna ziman û çanda kurdî hat rawestandî. Dibistanên kurdî, Peymangeha Perwerdeyê, rojnama 'Rîya Teze', programên kurdî bi radyoyê, hema bêjî her tiştê kurdî bilî şanoya Kurdî ya Elegezê, hatin girtin. Şanoya Kurdî jî sala 1947 an hat girtin. Çap kirina pirtûkên bi zimanê kurdî jî, hema bêjî, hat rawestandî.

Alfabeya kurdî, ya ser bingeha tîpên latînî, wek 'alfabeya împêralistan' hat nav kirin û hew rê dan bi kar anîna wê alfabeyê. Gelek ronakbir û navdarên kurd bi tawanên bê bingehe avêtin girtîgehan û nefa kirin; Erebe Şemo, Hecîyê Cindî, Cerdoyê Gêncî, Ahmedê Mîrazî, Cangîr axa, Şamil Têmûrov...

Beşekî kurdên Ermenistanê û Azerbacanê sala 1937 an, yên Gurcistanê jî sala 1944 an hatin nefa kirin Qazaxistan û Asîya Navîn. Dûarojê usan jî îmkana veğerandinê dest wan neket.

Piştî sala 1938 an, gava rê li pêşîya edebyeta kurdî hat girtin, çend nivîskarên kurd (Emînê Evdal, Casmê Celîl) berhemên xwe bi wergera zimanê ermenî çap kirin.

Ji ber ku alfabeya kurdî, ya ser bingeha tîpên latînî hew dihat bi kar anîn, sala 1941ê hukumata komara Ermenistanê birîyar da alfabeya kurdî ser bingeha tîpên kîrîlî damezirînin. Dûarojê ew kar spartine H. Cindî û sala 1944 an alfabe ya nû amade bû.

Çiqwas jî zilm û zora salên 1927-38 an rêyên pêşîya edebyeta kurdî girtin, çend nivîskar û ronakbirên kurd avêtne girtîgeha, nefa kirin, lê dîsan jî ji nivîskarên kurde Ermenistanê re li hev hat bi çap kirina du almanaxan (1948, 1954) çira edebyeta kurdî li Ermenistanê vêxistî bihêlin. Wan salan H. Cindî usan jî berevoka kurteçîrokên xwe "Sîba teze" (1947) û çend berhemên zanîyarî, yên ser folklorê, bi zimanê kurdî çap dike ( *Ker û Kulikê Silêmanî Silivî* 1941, *Şaxên êposa 'Koroxlî' yên kurd.* 1953.).

Sala ١٩٥٥ an gelek dezgehên kurdaya ku salên dîktatorya Î. Stalin hatibûn girtin, dîsan vebûn; ji nû ve dest bi çap kirina rojnama “Rîya Teze” û programên radîyoyê bi zimanê kurdî bû, Sêksîya nivîskarên Kurd, ku bi nav hê jî mabû, karê xwe geş kir, jimara pirtûkên bi zimanê kurdî çap dibûn, zêde bû.

Ji bo amade kirina mamostayên ziman û edebyeta kurdî li Peymangeha Perwerdeyê, ya ermenîya, beşa kurdî vebû.

Sala ١٩٥٩ an li Sêktora Rojhilatnasîyê, ya Akadêmîya Komara Ermenistanêye Zanîyarîyê, beşa kurdnasîyê vebû. Di wê beşê de dest bi lêkolînên ziman, dîrok, edebiyet û folklorê kurdî bû. Sala ١٩٦٨ an ji bo amade kirina kadroyên kurdnasîyê li fakûlteta Rojhilatnasîyê, ya Zanîngeha Yêrêvanê, beşa kurdnasîyê vebû.

Dawîya salên ٥٠-emîn û destpêka salên ٦٠-emîn di jîyana kurdên komara Ermenistanê ye aborî û ramyarî de ji guhastinên mezin bûn, jimara xwendkarên kurd li zanîngehan gelek zêde bû.

Ev guhastinên mezin bûn di jîyana kurdên komara Ermenistanê de û nivîskar Wezîrê Eşo van guhastinan ‘ronosans’ nav dike (Eşo, ١٩٩٩).

Van guhastinan hisên netewî xurttir kirin, mijara welatê kal û bavan di edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt de bi merdane cîhê xwe girt, valaya di wî werî de hebû, tijî kir. Eger berî hingê şîra kurdî pesnê jîyana ‘şa û bextewar’ bû, pesnê Yekîtiya Sovyêt bû, vê carê berhemên xerîbîyê derketin holê, heşînên mirovaye zêndî cîhê xwe di edebyeta kurdan de girtin. (Reşîd, ١٩٩٦).

Van guhastnên têma û naverokê, hunermendî û teherên nivîsarêye nû dixwestin. Nivîskarên kurd xwestin ji tesîra edebiyetên ermenî û rûsî bi tam rizgar bibin. Û ev yek ji wan re li hev hat. Qaçaxê Mirad,

Şkoyê Hesên û Fêrîkê Ûsiv berbi şîra klasîk çûn, bi rêya nûjen kirina şîra klasîk xwestin ji xwe re rêyeke nû vekin. Dûarojê Egîtê Şemsî, Rizalîyê Reşîd û Eskerê Boyîk jî dane ser wê rê. Mîkaêlê Reşîd form û teherên şîra Avropî anîn nav edebyeta kurdî, çawan dibêjin ‘ew di kirasê kurdî de bi cîh kirin’. Hinek şayîrên dû wan re dihatin xwestin koka xwe di folklore kurdî de bibînin û ser binaxa lawîk û heyranan şîra aza binvîsin.

Ev guhastin êdî dawîya salên ٥٠-ê emîn, di berhemên Mîkaêlê Reşîd, Sîhîdê Îbo û Simoê Şemo de dîyar bûn, lê ji destpêka salên ٦٠-ê emîn, bi berhemên Fêrîkê Ûsiv û Şikoyê Hesên di edebyeta kurdên Ermenistanê de bûne serdest.

Di werê pexşanê de jî gavne hêja hatin avêtin. Erebbê Şemo romanên “Berbang” (fire kirina romana “Şivanê kurmanca” bû), “Jîyana bextewar”, “Hopô” û “Dim-Dim” (ku romaneke dîrokî ye) çap kirin, Hecîyê Cindî romana “Hewarî”, Elîyê Evdirehman çîroka “Xatê xanim” û romanên “Gundê mêrxasa” û “Şerê li çîya”, Sîhîdê Îbo romana “Kurdê rêwî”, Egîtê Xudo romana “Dê û dêmarî” çap kirin.

Gerek bê gotin, wekî salên Cenga Cihanîyêye Yekemîn piranîya êzdîyên Serhedê hatin kujtin, dema rev û bezê ji birçîbûna mirin û dûarojê Ermenistan, Yekîtiya Sovyêtê jî yên mayî re bûn mefer. Van bûyaran tesîreke mezin ser nivşa nivîskaraye yekemîn hiştin, bûn mijara berhemên wan. Awa romanên “Berbang”, “Hewarî” û “Kurdê rêwî” ser bîngeha van bûyaran hatine sêwirandin. Mirov dikare berhema Ahmedê Mîrazî “Bîranînên min” jî dayne rex van romanên.

Çiqwas jî di warê romana kurdî de gavne hêja hatin avêtin, lê destkevtina pexşanêye mezin di were kurteçîrokê de pêk hat. Wan salan Sîhîdê Îbo, Emerîkê Serdar, Wezîrê Eşo, Sîma Semend, Xelîl Mûradov, Ahmedê Hepo, Babayê Keleş, Eskerê Boîk pirtûkên

kurteçîrokan çap kirin, ku pirdengî û pirrengîya mijar û celebê nivîsarê bi xwe re dianîn.

Pişti ji nû ve vebûna programên kurdî yê radiyoya Yêrêvanê, çend radiyo-pîyês hatin nivîsar û bi radiyoyê belav kirin.

Dawîya salên ٦٠-emîn li bajarê Tbilîsiyê (Gurcistan) û li gundê Elegezê (Ermenistan) şanoyên kurdî hatin vekirin, ji bo wan şanoyan pîyês hatin nivîsar. Ji wan pîyêsan; “Zewaca bê dil”, ya Îsmayîlê Dûko, “Sinco qîza xwe dide mêr” û “Mem û Zîn”, yê Eskerê Boîk û “Sîyabend û Xecê” ya Tosinê Reşîd wek pirtûk jî çap bûn (Dûko, ١٩٦٦. Boîk ١٩٧٨, Boîk, ١٩٩٠. Reşîd, ١٩٨٨.). Rast e ew pîyês ji aliyê bînanan ve gelekî baş dihatin pejirandin, lê dîsan jî dramatûrgîya usan jî ma beşa edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyête lawaz.

Kevneşopîya wergerê bal nivîskarên kurd wê heta hevberdana Yekîtiya Sovyêt jî berdewam be. Hecîyê Cindî, ku destpêka salên ٣٠-emîn dest bi karê wergerê kiribû, wê wî karî salên ٥٠-٦٠-emîn jî bidomîne. Salên ٦٠-emîn Emerîkê Serdar, Wezîrê Eşo, Egîtê Xudo, Fêrîkê Êsiv û çend nivîskarên mayîn jî wê bi wergerên xwe edebyeta kurdî dewlemend bikin.

Rexnegirî timê jî beşekî edebyeta kurdên sovyêt, ya sist bûye. Pir caran cîhê rexnegirîyê lêkolîna dîroka edebetê girtiye.

Hecîyê Cindî salên ١٩٥٤ û ١٩٧٠ î du pirtûkan ser edebyeta kurdên Ermenistanê bi zimanê ermenî çap dike. (Cindî, ١٩٥٤, ١٩٧٠). Ordîxanê Celîl pêsgotineke fireh ji bo dîwana şîrên Cegerxwîn dinivîse (Celîl, ١٩٦٦). Lê di van berhemana de rexne tune bûn. Çawan Thomas Bois ji dinivîse, gava gilî tê ser rexneya edebyeta kurdên Ermenistanê, gerek berî gişkî Emerîkê Serdar bîr binîn, ku li Ermenistanê di vî werî de karekî hêja kirîye. Piranîya gotarên wî, yê rexneyê li rûpêlên rojname “Rîya Teze” çap dibûn. (Bois, ١٩٦٦: ١٣٦). Gotarên wî usan jî di kovar û rojnameyên ermenî de çap bûne.

Van salên dawî Çerkezê Reş jî di “Rîya Teze” de çend gotarên rexneyî çap kirin.

Salên ١٩٧٠-٨٠ li Gurcistanê jî jîyanaye kurdaye çandeyî geş bû. Şanoya kurdî, komên stran û govendan derketin meydanê, ji aliyê şêwekarîyê de gavên baş hatin avêtin. Nivîskarên kurd Ezîzê Îsko, Cerdoyê Esed, Baxçoyê Îsko, Tiharê Biro bi çend kesên mayîn ve Sêksiya nivîskarên kurd rex Yekîtiya nivîskarên Gurcistanê damezirandin. Lê dîsan jî wan berhemên xwe li Ermenistanê çap dikirin.

Piştî sala ١٩٥٥ an, bi taybetî ji dawîya salên ٥٠-emîn û destpêka salên ٦٠-emîn yên sedsaliya XX, di dîroka edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt de rûpêlekî nû vebû. Ji nû ve geş bûna jîyana kurdaye çandeyî teqleke nû da edebyeta kurdî, navên nû hatin nav wê edebetê. Bi hatina wan navan, wê edebetê karibû xwe ji kêma û kurtiyên salên ٣٠-٤٠ emîn rizgar bike, bû xwedîya naveroka pircûre, xeml û xêzeke kurdîtiyê wergirt, xwe ji sloganên siyasî, pesnên vala û tesîra edebetên cîran rizgar kir. Bi guhastina naverokê re şeweyên nivîsarêye nû diyar bûn.

Di navbera nivîskarên kurde Yekîtiya Sovyêt û yên dervayî Yekîtiya Sovyêt pêwendî çê bûn. Edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt berbi edebyeta kurdîye giştî çû.

Dawîya salên ٨٠-emîn, em dikarin bêjin edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt, di çarçoveya wî welatî de bibû xwedîya zimanekî pir-hindikî standart.

Bi bawerîya me ji bo vê pêşveçunê çend faktorên giring hebûn;

١. Piştî mirina Stalîn û eşkere kirina zilm û zora rêjîma wî, azaya axavtin û baweryan zêde bû;

٢. Eger ji bo nivşa nivîskarên kurde yekemîn tu dikarî bêjî çendek bi xwestina demê bûne nivîskar, ji dawîya salên ٥٠- emîn û destpêka salên ٦٠- emîn destê nivîskar hatin nav edebyeta kurdî, ku gerek bibûna nivîskar, çawan dibêjin 'dayîna Xwedê bi wan re hebû'.

٣. Kurdnasên Lênîngradê bi seroketiya Qanatê Kurdo berhemên nivîskarên kurdaye klasîk Ehmedê Xanî, Feqîyê Teyran, Harîs Bîtlîsî, Silêman Selîm û dîroknûsên wek Şeref xan Bîtlîsî, Xosro xan Benî Erdalan, Mestûre Erdelanî, Mele Mehmûd Bayazêd bi wergerên rûsî ve çap kirin.

٤. Di navbera kurdên Yekîtiya Sovyêt û kurdên dervayî wî welatî pêwndî çê bûn, 'perda hesinî' hinekî hat bilind kirin. Berhemên nivîskarên kurdaye wê demê û berî gişkî yên Cegerxwîn gihîstine destê kurdên Yekîtiya Sovyêta berê.

Ji bo nîrxandina edebyeta Kurdên Yekîtiya Sovyêt, têbînîyên kurdnas Martin Van Bruinessen balkêş in. Ew ji bo bi carekê ve gulvedana edebyeta kurdên bakûr li salên ١٩٨٠- emîn dinvîse: "Li wir ji bo di dawîya salên ٨٠- emîn de ji nişka ve gulvedana nivîsar û çapemenîya kurdî, faktorekî mayîn jî hebû; bandor, tesîra pêwendîyên berdewam bi kurdên Sovyêtê re. Yên dawî, bi taybetî yên li Ermenistanê, karibûn çap kirina edebyetêye başe cîhê xwe girtî damezirînin. Ji dawîya Stalînîzmê kurdên Ermenistanê (ku li wir netewekî biçûk in, jimara wan nêzikî ٥٠,٠٠٠ e) xwedîyê mafên çandeyî yên hê mezin bûn ne ku li deverê cîhekî mayîn û ji bo weşana kurdî piştgirtin hebû. (van Bruinessen, ٢٠٠٠).

Ew berdewam dike: "Edebyeta kurdî û jîyana kurdaye çandeyî bi giştî (gîlî di der heqê edebyeta bi zaravê kurmancîya jorîn e-T.R.) li durîyanekê gul veda, ku di navbera sê teherên diasporayê de bû; Tirkîya Rojava, Yekîtiya Sovyêta berê û Avropa Rojava( Dîsan li wir).

## ENCEM



Edebyeta kurdî li Yekîtiya Sovyêt rêyeke rêyeke dûr û dirêj derbas bûye.

Destpêka salên ١٩٣٠ emîn, çend xwendîyên ku di nav kurdên Ermenistanê de hebûn, li cîhekî vala, berê bi rêya wergerê, dû re jî bi berhemên serbixwe bingeha edebyeta kurdî li wê komarê û Yekîtiya Sovyêt danîn, zimanê nivîskî bi pêş xistin.

Salên ١٩٣٨-٥٥ an, gava rê li ber pêşveçûna çand û edbyeta kurdî girtî bû, nivîskarên kurd dîsan jî çend berhem li Ermenistanê çap kirin, çira edebyeta kurdî li Yekîtiya Sovyêt vêxistî hîştin.

Ji sala ١٩٥٥ an li Ermenistanê dest bi vejîna jîyana kurdaye candeyî bi giştî û edebyeta kurdî bi taybetî dibe. Ew edebet ji gelek alîyan ve xwe ji kêr û kurtîyên naverokê û celebên nivîsarê, usan jî ji tesîra edebetên cîran rizgar dike. Navên nû tene nav wê edebetê, ku bi xwe re naverok û şeweyên nivîsarêye nû tînin.

Di pirsra damezirandina zimanê standart de jî gavne hêja hatin avêtin.

Edebyeta kurdên Yekîtiya Sovyêt, ku beşekî edebyeta kurdîye giştî ye, hê jî benda lêkolîn û nirxandinên kûr û pîralî ye.

Zorabê Bûdî, **The Kurds and the Caucasus**. ۲۰۰۵.  
[http://victorian.fortunecity.com/hillcrest/۶۰۳/Html\\_files/news۲۵.htm](http://victorian.fortunecity.com/hillcrest/۶۰۳/Html_files/news۲۵.htm)

X. Çatoêv, **Kurdên Ermenistana Sovyêtê**, Yêrêvan, ۱۹۶۵. (Bi zimanê rûsî).

The Encyclopedia of Islam, Leiden, E.S. Brill, ۱۹۸۶, c. V.

*Folklorê kurmanca*, kitêba pêşin, berev kîrîn û hazîr kîrîn H. Cindî û E. Evdal. ۱۹۳۶

Nizameddin Rzaev, [www.kurdishmedia.com](http://www.kurdishmedia.com), ۰۵.۰۶.۲۰۰۶.

Arîstova, T. F., **Kurdên Pişkavakazê**, 'Naûka' Moskva ۱۹۶۶, (Bi zimanê rûsî).

Ferhad Pirbal, **The Kurdish literature in the soviet republic Armeni**, The Kurdish Glob, ۰۷ August ۲۰۰۸.

Thomas Bois, **The Kurds**, Khayats, Beirut, ۱۹۶۶.

Thomas Bois, **Coup d'oeil sur la littérature kurde** ۱۹۵۵. "Al- Machriq", Mars-Avri.

Wezîrê Eşo, "Nûdem" N۳۲, ۱۹۹۹.

H. Cindî, **Edebyeta kurdî li Ermenistana Sovyêtê**, ۱۹۵۴ (bi zimanê ermenî). Oçêrka edebyeta kurdaye Ermenistana Sovyêtê, ۱۹۷۰ (bi zimanê ermenî).

Ordîxanê Celîl, **Poêziya Cegerxwîne bajarvanîyê**, ۱۹۶۶.

Îsmailê Dûko, "**Zewaca bê dil**", ۱۹۶۶. Eskerê Boîk "*Sinco qîza xwe dide mêr*", ۱۹۷۸, Eskerê Boîk "*Mem û Zîn*", ۱۹۹۰. Tosin Reşîd, "*Sîyabend û Xecê*", ۱۹۸۸.

Martin van Bruinessen, *Transnational aspects of the Kurdish question*. Working paper, Robert Schuman Centre for Advanced Studies, European University Institute, Florence, ۲۰۰۰.  
<http://www.let.uu.nl/~Martin.vanBruinessen/person/publications/transnationalKurdish.htm#ftn۲۰#ftn۲۰>

## NEWAYA MITRIBÊ ÇENGÊ

Azad Zal

Kurte:

Dema ku em li rewşa wejevanî û wêjeya kurdî dinêrin gelek xal û mijarên girîng hene û divê ku ev di demeke kintirîn de bêne vekolandin û zelalkirin. Rêgez û pîrensîbên wêjeya klasîk ya kurdî hê ne diyar in. Wekî mînak hê weznên helbesta kurdî çend in nayê zanîn. Wêjeya kurdî çi qas bi pergal e? Li dibistan û zanîngehan wêjeya kurdî çi qas bi rêk û pêk tê dayîn? Gelo li her aliyên Kurdistanê standartên wêjeya kurdî wek hev in yan na? Ev tev mijarên guftûgo û nîqaşan in. Li ser van rastiyan mirov dikare hin pêşniyaran bike:

1- Komîsyoneke ji her çar parçeyên Kurdistanê mûteşekil bê avakirin û bi taybetî li wêjeya kurdî lêkolîn û lêgerînan bike û organîzasyona wêjeyî pêk bîne.

2- Bîbliyografyaya hemû berhemên wêjeyî yên kurdî bê derxistin û bê çapkirin.

3- Her sal xelatên wêjeyê bêne belavkirin.

Konferansên bi vî rengî ji salê yan jî ji du salan carek bîn lidarxistin û her carê li

navendekê Kurdistanê be.

**Peyvên sereke :** Ziman, Edeb, Edebiyat, Literator, Qesîdeyê, Cizîrî, Newaya, Mutribê, Çengê

## Beşa Yekemîn

### WÊJE

#### I- JI ALİYÊ PEYVZANIYÊ (ETYMOLOGY) VE WÊJE

Wêje, edeb, edebiyat an jî lîterator... Ev peyv tev di wateya ‘wêje’ye de têne bikaranîn. Ji lewre ji zimanên din peyvên wekî **edeb** (erebî, farisî), **edebiyyat** (erebî, farisî, osmanî), **lîterator** (latînî, fransî, îngilîzî) – bi kar û bare wêjeyî ve pêwendîdar in û di wateya **wêjeyê** de têne bikaranîn, lê yeknesan heman wateyê nadin. Ji ber vê jî divê ku ji aliyê bêjenasiyê ve (etymology) bal bê kişandin ka rayeka peyvê ji ku derê tê û bi vî awayî dê têgihîştinek çêbibe.

Di nava kurdan de ji bo kar û barê wêjeyî peyvên wek **edeb**, **edebiyat**, **lîterator** têne bikaranîn.

**Edeb:** Hem di erebî de hem jî di farisî de di wateya wêjeyê de tê bikaranîn. Peyveke bi erebî ye. Di bingehe de tê wateya dîlnizmî û zerafetê. Her wiha başiya sincî, terbiyeya rind, dîlrindî û mafnasî jî ji wateya **edebê** têne der. Di têgehiştina îslamî de peyva “**edeb**” ji bêqisûriya wahydayîn û axaftina Sermelek Cebraîl bi Hz. Muhammed re tê. Li gorî vê têgihîştinê Cebraîl dema ku ayetan ji ba Xwedê tîne û ji Hz. Muhammed re dibêje bêqisûr û bi her awayî temam in. Ev jî “**edeb**” e. Di erebî de bingeha nivîsariyê li ser vê têgihîştinê ye. Her wiha peyva “**edeb**” di zimanê erebî de tekûzî, rastî û bêqisûriya peyvê ye. Di erebî de – bi taybetî di dema îslamê de, pîvana wate û teşeyên kar û barê wêjeyî, peyva **edebê** li ser du çavkaniyan dertê holê. Yek jê Quran e ya din jî helbest e. Li gorî vê bikaranîna zimanê erebî di du çavkaniyan de bêxeta û durist e. Quran ji ber ku kelama Xweda ye, îtiraz li ser tune ye; helbest jî ji ber ku zimanê herî rast û bêqisûr bi kar tê, esas tê girtin.

Berzo Mehmûd di gotareke xwe de li ser peyva “**edeb**”ê wiha dibêje: “Peyva “**edeb**” di zimanê ‘erebî de sê qonax di jiyana xwe ya dîrokî de derbas kiriye. 1- Di dema berî misilmantiyê de bi wateya

“mêvandarî” bi kar hatiye. ٢- Di dema misilmantiyê de bi wateya “rewîşt = tore” bikar hatiye. ٣- Di serdema nû de bi wateya “fêrkirina baş” hatiye meydanê. Inca peyva “edeb” a erebî wateya xwe di qonaxên dîrokî de drust kiriye, ku eva hanê jî di watesaziyê de tiştekî girîng e.”<sup>٢٨</sup>

**Edebiyat:** Bingeha xwe ji **edebê** digire. Di erebî de pirjîmariya peyva **edebê** ye. Derbirandina hest, raman, xem û xeyal û bûyeran bi awayekî xweş anîna ziman an jî nivîsandin **edebiyat** e.

**Literator:** Ji peyva **Letters** tê der û bingeha xwe ji latînî digire û jî “**letter**” (tîp) tê der. Lê di îngiliziya îroyîn de di wateya wêjeyê de jî tê bikaranîn. **Literature:** “Karê wêjeyê, berhem û aferînekên wêjeyî. Tore, wêje. Hemû berhem û nivîsên ku li ser warekî zanistê hatine nivîsandin. **Litterateur:** hozan, torevan”( Saadallah, ٢٠٠٠ ) Her wiha bingeha vê ji tîpa ku ew jî binyada bêjeyê ye tê der.

Ku em werin ser peyva “Wêje”yê; “**wêje**” têgîneke bi kurdî ye û bingeha xwe ji **zimanê awestayî** digire. Li ser vê rastiyê dema ku mirov li zimanê Awestayî û zaravayên kurdî binihêre û vekole; mirov dibîne û diyar dibe ku têgîna “**wêje**”yê ji kîjan bingehê tê û bi çi awayî perisiye.

Di kurdî de dengên ku ji pêlekê dertên di peresîna ziman de bi hev diguherin. Dengê “b”, “v”, “w”, “g”; “ç”, “c”, “ş”, “j” dem bi dem bi hev diguherin. Ev rastî ji Awesta ber bi kurdiya îroyîn ve ji peresîna dangan tê der û di têkiliya navbera zaravayên kurdî de xweş xuya dibe.

Ebas Celîliyan di “Ferhengî Başûr-Taybet be nawçeyl; Kirmanşan, Îlam, Lûrîstan” de ji bo peyva “Waç” wiha dibêje; “Wetin ‘**biwaç**’ le Ewîsta û Sanskrît ‘**waç**’ nusriyas.”<sup>٢٩</sup> Di “Ferhengî Wajehay Awesta” de têgînên ku ji peyva “wêje”yê re dibin bingeh hene. Mirov kare

<sup>٢٨</sup> - <http://pukmedia.com/kurdi/index>

<sup>٢٩</sup> Ferhengî Başûr-Taybet be nawçeyl; Kirmanşan, Îlam, Lûrîstan /Ebas Celîliyan / Weşanên Aras - Hewlêr

bibêje ku di Awestayî de bingeha peyva “wêje”yê ji çend peyvan tê der. **Vaeizi** (zana, têngihîstî, xwedîagahiya baş.) **Vaesa** (agahî, zanîn, zanayî ) **Vaeza** (zanîn, agahî) **Vaezena** (zanîn, lihevanîn/a peyvê) **Vaxêzra** (waje, peyv, bêje) **Vaxêzwa** (peyva devkî) **Vaxşa** (bêjeyek, peyvek)(Cuneydî, ١٣٦٩). Di zaravayê kirdkî (zazakî) de **vaciriyayîş**, **vajiriyayîş**, **başîyayêne** di wateya “xwe bi xwe peyivîn” de tê bikaranîn. Her wiha peyva “**vate**, **vaciyaye**, **vajiyaye**” di wateya “gotî, tiştê ku hatiye gotin” de tê bikaranîn. “**Vatene**, **vatîş**” di wateya “gotin, peyivîn”ê de tê bikaranîn<sup>١</sup>. Di zaravayê kurmançiya jêrîn (sorani) de peyva “**waçe**” di wateya “bêje, bilê, kelîme, dengê xweş” de tê bikaranîn. ( Hejar , ١٣٨١).

Hejar Mukriyanî di ferhenga xwe de xala “wêje”yê wiha rave kiriye; “Gute, wite, bêje; bile, bêje; pak û xawên, temîz.”( Hejar , ١٣٨١). Gîw Mukriyanî ji bo peyva **wuşe**; wute, wite(Mukriyani, ٢٠٠٤). ji bo peyva **Wêje** (ke): edeb, bêje, gote, bawîşk(Mukriyani, ٢٠٠٤). gotiye. Ebas Celîliyan jî ji bo peyva **wêj**; wetin, wetuwêj<sup>٢</sup> gotiye. Her wiha Berzo Mehmûd ji bo peyva “wêje”yê wiha dibêje: “**Wêje** ji aliyê zarê kurmançî ve, lê belê zarê soranî zarawayekî dîtir bikar tînin, ku dektor Kamil Hesên Besîr eger ne wî jî danîbê, lê gelek dupat kiriye ku peyva “wêje” beramberî “edeb” bikar were. (.....) peyva “wêje” di koka xwe de “bêje” ye ya ku hin guhartin di dengsazî de pê de hatiye û bûye “wêje”. Eva han jî yasayeke dengsazî ye, di zimanê kurdî de baw e, bi taybetî dengê (b) di hin zarên kurdî de dibe (v) û dîsa di hinên dîtir de dibe (w), ango (bêje, vêje, wêje). Weha jî di zimanê Avêsta de (waçe) û (vaçe) bi wateya axaftin heye.”<sup>٤</sup>

Li gorî vê her çiqas peyvên wek “**edeb**, **edebiyat**, **lîterator**” bêne bikaranîn jî ji bo qada karên wêjeyî û hunermendiya afirîneriya berhem û aferînekên wêjeyî têngîna “wêje” bê bikaranîn duristtir e û

<sup>١</sup> Ferhengê Dimilkî-Tirkî Weşanên Deng

<sup>٢</sup> Ferhengê Kirdkî, Pehlewî, Kurmanckî/Malmisanij- ١٩٩٧ Weşanên APEC/Swed

<sup>٣</sup> Ferhengî Başûr-Taybet be nawçeyl; Kirmanşan, Îlam, Lûrîstan / Ebas Celîliyan / Weşanên Aras - Hewlêr

<http://pukmedia.com/kurdi/index>.

çetir e. Ji lew re têtîna “wêje” hem ji aliyê çavkaniyê ve ji bingeha zimanê kurdî tê û hem jî wekî nîşane ji aliyê wateyê ve jî derbirandineke kurdewar tîne holê.

## II- WATEYA WÊJEYÊ

Dema ku mirov ji aliyê hest û ramanên xwe ve, bi bîranîn û bîrxistin; bestandin û hûnandina xem û xeyalên xwe; bi modîneya têtîhîştin û ragihandinên xwe yên di warê dîtbarî û venêrînên xwe de dema ku bi awayekî taybet ziman bi kar tîne wê demê mirov karê wêjeyê dike.

Bi awayekî din ku mirov bibêje; rêzkirina gotin û peyvên xweş û rind ên hunerî û lihev karê wêjeyê ye. Lê ev jî têr nake. Divê ji aliyê wate û teşeyê ve ahengek hebe û ev aheng di xwe de bandorkeriyêke taybet bihewîne. Ji ber vê dema em bibêjin “wêje” em ê vê wateyê bidinê: Bi zarê xweş, bi awayê hunerî û bi zimanekî rast û durist honandina bûyeran û derbirandina raman û hestan “wêje” ye.

Wêje awayekî vegotinê ye. Pênasa wêjeyê ya kin û kurt ev e ku; li ser bûyer û pêkhatinên xwezayî û mirovî bi awayên curbicur pêkanîna zimanê bedenî û peyvî; vegotina mirov ji mirov re ye. Wêje bi wateya xwe ya berteng navê hevpariya hest û ramanan a bi helbestvanî û pexşanê ye. Ji berhemên devkî û nivîskî yên mîna helbest, destan, zargotin, zêmar, stran, çîrok, roman, şano û hwd. yên ku bi mebesta çêjeke gewzîn hatibin afirandin re “aferînekên wêjeyî” tê gotin. Wêje, şeweya vegotinê ya herî watedar û bedew û çêjdar e. Kesê/a ku vî karî jî dike “wêjevan” e.

## III- DINYAYA WÊJEYÊ Û TAYBETMENDIYÊN WÊJEVAN

Dinyaya berhemên wêjeyî dinyayeke çêkirî ye. Wêjevan an ji ber xwe ve çê dike, yan jî li ser bûyereke rastîn honakekê (vehan) çêdike û li gorî hest û ramanên xwe dihone.

Di wêjeyê de navgîna herî girîng û yekane ziman e.

Berhemên wêjeyî yên ku di dinyayê de deng dane û her kevn nabin xwedî taybetmendiyan xweser in. Ev taybetmendî li ser rewşa

wêjevan dertên holê û bi wêjevan ve yekeyek pêwendîdar in. Di heman demê de taybetmendiya wêjevaniya wêjevan in. Taybetmendiyan wan ango taybetmendiyan karê wêjeyê yê wêjevan gelek in. Ji van taybetmendiyan çendên balkêş ev in:

**i- Çandeke dewlemend:** Divê ku wêjevan xwedî çandeke giştî ya dewlemend be. Wêjevan hem çanda giştî ya dinyayê hem jî çanda gelêrî ya neteweyî di xwe de dihevine. Ne li ser navê çanda giştî ya dinyayê, ji çanda xwe ya gelêrî dût e û ne jî di çanda gelêrî de xwe digire, ditengijîne û li wêjeya dinyayê venabe. Divê ku wêjevan aheng û guncaniya navbera çanda neteweyî û ya giştî ya dinyayê bikaribe di xwe de ava bike. Kesên ku berhemên bi vî rengî afirandibin ji çandeke gelek kûr û dewlemend xwedî bûne û ev çand bi zanîn û têgihîştina xwe ya neteweyî û gerdûnî ramiyane û nivisandine. Firdewsiyê îranî (٩٤٠ - ١٠٢٠); William Shakespeareê Brîtanî (١٥٦٤ - ١٦١٦); Melayê Cizîrî yê kurd (١٥٨٩-١٦٦٤); Victor Hugoyê frensî (١٨٠٢-١٨٨٥); Tolstoyê rûsî (١٨٢٨ - ١٩١٠); Gabriel Garcia Márquezê meksîkî (١٩٢٧-.....); Mahmûd Derwîşê filistinî (١٩٤١ - ..... ) û hwd. Bi vî awayî gihîştine asta xwe ya wêjevaniyê.

**ii- Dilxweşî û dilgeşîyeke hêzdar:** Dilê wêjevan her tim fireh e. Tu caran natengije. Di dema xweşî û dilşadiyê de xwe wenda nake, di dema nexweşî, zorî û mercên zor û zehmetiyan de dilê xwe teng nake. Wêjevan xwedî dilekî berfireh e. Çiqas nexweşî û dilêşî û pirsgerêkên tund (yên civakî ango kesayetî) li ser wî/wê hebûye û çiqas li der û dora wî/wê hatibe jiyankirin jî wî/wê ji xwe, ji hestiyarî, ramyarî, têgihîştina xwe kêr nekirîye û her li dû armanca xwe ya girse bûye. Bêhêvî, bêbawerî jê re nebûye asteng. Gelek wêjevanên girse di dema xwe de gelek perîşanî kişandine. Piştî mirina wan berhem û aferînekên wan di dinyayê de navdar bûne.

**iii- Dîlnizmî û afirîneriya Xwedanî:** Karê ku wêjevan dike, afirînerî ye. Ya ji nû ve ava dike, ya jî tiştê heyî xera dike û li ser bîngeha xerabeyan ji nû ve ava dike. Bi her awayî karê wî afiradin e. Di qada hişmendî û ramangeriyê de dinyayan çêdike, lehengan diafirîne, bûyeran li gorî rastiya pêkan li hev tîne; bûyerên pêkhatî yên dîrokî û rojane ji nû ve dihûne, can didê û giyan lê direşîne. Ji ber vê



taybetmendiye karê ku dike di asta xwedaniyê de ye. Kirina karê xwedanî nayê wê wateyê ku wêjevan dibe Xweda. Wêjevan bi vê afirîneriya xwe ya xwedanî xwe mezin nabîne, pozbilindiyên nake. Di karê wêjevanîyê de divêtiya dîlnîzmî û mutevazîtiyê baş dizane. Lê rûmet û heyîna xwe jî navêje nava lîngan.

**iv- Şêweyeke jidil:** Wêjevan bi şêweyê xwe deng û rengê xwe dide aferînek û berhemên xwe yên wêjeyî. Divê ku ev şêweya wî jî dil û can be; divê li hember xwendevanên xwe hurmetkar û rêzdar be. Kesê/a ku afirînerî kiriye bi şêweyeke jî dil û can nêzik bûye û rastî, duristî jî dest bernedaye. Ew bi xwe bûye şopînerê raman û hestên xwe yên ku di berhemên xwe de afirandiye. Jose Martí, Chrîstopher Caudwell, Maksîm Gorkî, Jack London, Ehmedê Xanî hwd. bi vî awayî tevgeriyane.

**v- Derbirandina hunerî ya bi hêz û aram:** Wêjevan derbirandina hunerî bi kar tîne. Ev jî hêz û aramê dixwaze. Bi divêtiya hêza kesayetî, hêza ramangeriya neteweyî û ya giştî her dizane. Derbirandina ku di aferînekên xwe de bi kar aniye her hunerî ye, aramî tê de bi cih kiriye û ew li raboriyê bi kûrahî, li dema ku tê de jiyaye bi berfirehî, li dahatûyê dûr û kûr nihêriye û bi her awayî xwe di heyîna gelemper de dîtiye û afirandiye.

**vi- Zîmanekî xurt û saxlem:** Wêjevan beriya her tiştî û dawîya her tiştî zîmanê xwe yê neteweyî û gelêrî rast, durist û bi zanîn bi kar tîne. Hemû wêjevanên dinyayê yên ku bi nav û deng in zîmanê xwe yê wêjeyê jî her awayî ve bi duristî bi kar anîne. (Bi taybetî ew ê li ser vê mijarê bê sekinandin.)

**vii- Alîgirî û helwesta ramangerî:** Wêjevan alîgir e, xwedîhelwest e. Bi zanîn û bi hişmendiya xwe di bûyer û kiryarên civakî de helwesteke zelal nîşan dide. Wêjevan xwedîhelwesteke birûmet e. Rûmeta xwe di parastina rastiyan xwe yên ku jê bawer dike û rastiyan civaka ku ew xwe jî aliyê ramangeriyê ve berpirsiyarê wê dibîne de digire û ‘heyîn’<sup>1</sup> a xwe li ser wê ava dike. Ev di heman demê de mafê

<sup>1</sup> Peyva ‘heyîn’ê di wateya bi giştî hebûnê de ye. Di îngilîzî de “existence” e ku ekola existentialism jî wê tê. Di tirkî de ‘varoluş’ e, di erebî de ‘kewn’ e.

heyîne (right of existence) jî dertîne hole. Wêjevanên ku li ser vê rastiye ne ev mafê heyîne di xwe de bi cî kirine û parastine. Rûmeta wêjevan ev bi xwe ye. Ji bo vê wekî nimûne Emîle Zola û Jean Poul Sartre ji aliyê helwest û alîgiriya rastiye ve gelek balkêş in.

Emîle Zola, (1840 - 1902) li Fransayê pêşevaniya ekola naturalîzmê dike. Bi romanên xwe yên wekî “Nana”, “Germînal” û “Meyxane” navdar e. Emîle Zola bi helwesta xwe ya li hember Doza Dreyfûs alîgirî û helwesta ramangeriyê çî ye datîne holê. Di sala 1897’an de di nava artêşa Fransayê de serbaz Alfred Dreyfûs ji ber ku Cihû ye doza “xiyaneta bi dewletê re” lê tê kirin. Zola li hember vê doze ji serokdewletê Fransayê re wekî nameyeke aşkere daxuyaniyekê dide rojnameyan. Sernavê gotara wî; “Ez Tawanbar Dikim!” bû. Li hember zor û zextên hikûmata Fransayê ya wê demê serî danayne. Doz lê tê kirin û ceza didinê. Ew mecbûr dimîne welat terk dike. Li Londonê bi cih dibe. Lê dev ji vê meseleyê bernade. Li ser hewl û helwesta wî û raya giştî doz ji nû ve tê dîtin û Dreyfûs beraet dibe. Ev helwesta Emîle Zola di dîrokê de cihê xwe digire û dibe nimûne.

Jean-Paul Sartre (1905-1980), bi helwest û alîgiriya xwe ya rastiye wekî mirovekî mustesna her tim di bîran de maye. Sartre hem azadî û serxwebûna rewşenbiriye nîşan daye û hem jî tu caran ji rastiya xwe, ji rastîparêziye tawîz nedaye. Jixwe ji ber vê nêzikahiya wî jê re hatiye gotin; “şahid û wicdanê serdema xwe”. Gotina ku Dostoyevskî ku ji bo tevahiya mirovan gotiye; Sartre di xwe de bi cî anîye: “Her însan li hember her kesê/î ji her tiştî berpirsiyar e.” Ji ber nêzikahî û helwesta xwe xelata Nobelê vegeandiye. Di sala 1964’an de layiqî xelata Nobelê hatiye dîtin. Wî gotiye ku ew ê hem ji bo berhemên wî û hem jî ji bo nêzikahiya polîtîk ne durist be vê xelatê qebûl nekiriye û vegeandiye.”

**Beşa Duyemîn**

## **JI BO ANALÎZA WÊJEYÎ NIMÛNEYEK**

Destpêka dîwana Melayê Cizîrî û qesîdeya wî ya musemmet  
**“NEWAYA MITRIBÊ ÇENGÊ”**

## ١- PÊNAS Û VEGOTINA TÊGÎNA QESÎDEYÊ

### a- Qesîde:

**i- Pênasa Qesîdeyê:** Qesîde peyvek bi erebî ye. Ji “QESEDE”ya Erebi tê. Tê wateya “niyet li tiştêkî/ê anîn; bi zanîn baldayîn û kirina kirariyekî; nêzikbûn û xwesteka li ser tiştêkî/î” ye. Li gorî têgihîştina tasawufê ji bo ku bala evînê (eva ku jê tê hezkirin) bê kişandin û li gorî xwestek û pêdiviyên evînê bêne cih; dilê evînê xweş bibe xwe-parastina ji her tiştî û xwe-vekişandina viyanî ya ji her tiştî ye. Qesîde li ser vê wateyê diriste.

Helbest û honandinên wêjeyî yên ku ji bo evînê (di tasawufê de **Evîna Xweda**) hatine gotin û nivisandin qesîde ne. Ev ji aliyê batinî ango tasawufî ve pesindayîna **Evîna Xwedê** û ji wê gazin û giliyan kirin e.

Ji aliyê zahirî ango jiyana pergala civakî ve qesîde ji bo pesindayîna yekê û li ser wê standina pere ye. Qesîdeyên bi vî rengî ji bo serdar û pêşevan û padîşah û mîrên demê re têne nivisandin.

**ii- Teşeyê Wêjeyî yê Qesîdeyê:** Ji aliyê teşeyî ve di navbera ٩ û ١٠٠ malikî (beyt) de qesîde têne nivisandin. Pîvan û qalibê qesîdeyê wekî aa/ba/ca/da..... ye. Ji malika (beyt) pêşî re **metle’** tê gotin. Malika pêşîn her du rêz bi hev re bi aheng in. Ango aa’ye. Malika piştî vê malikê **husn-u metle’** e. Ji malika paşîn ya Qesîdeyê re **meqte’** tê gotin. Ji malika berê ya **meqte’**ê re **husn-meqte’** tê gotin.

Helbestvan dema qesîdeya xwe dinivisîne li ser hinek tiştan bêtir baldar e û bal dikişîne ser hin xalên girîng. Li gorî vê **husn-u metle’** ji **metle’**ê, **husn-u meqte’** ji **meqte’**ê xweştir e. Ji malika herî xweş ya qesîdeyê re **tacheyt** ya jî **sermalik** tê gotin. Helbestvan piranî di malika **meqte’**ê de navê xwe bi kar tîne. Lê dibe ku di malikên beriya malika **meqte’**ê de jî bi kar bîne. Her wiha helbestvan pirê caran di malikên ku du’ayan dike de navê xwe tîne zimên.

Pirên helbestvanan bernav bi kar tînin. Dema helbestê dinivisînin ango destpêka helbesta xwe bi bikaranîna bernav nîşan didin.

**iii- Beşên Qesîdeyê:** Qesîde li gorî mijara xwe li ser ٤ beşan ji hev tê veqetandin.

Nesîb ya jî Teşbîb (Destpêk): Ku mijara Qesîdeyê evîn be destpêk bi navê **nesîb** tê gotin. Lê ku mijar cuda be û cur be cur be **teşbîb** tê gotin. Destpêkên qesîdeyê li gorî mijarên xwe hatine binavkirin: Ku mijar demsala biharê be; Bahariye, ku zivistan be Şittaiyye û her wiha Temuziyye, Îdiyye, Sûriye tene binavkirin. Qesîde bi xwe jî ji ber van mijaran û beşa **nesîbê** hatine binavkirin.

Hinek helbestvan bê beşa nesîb helbestê dinivisînin.

Medhiyye (Pesin): Piştî beşa nesîbê helbestvan bi malikekê derbasê beşa din ango mijara eslî dibe. Ji vê malikê re **gurizgah** tê gotin. Bi wateya ciyê revê tê bikaranîn. Ji vê beşa ku bi gurizgahê têketin dibe re **meqsed** ya jî **maqsûd** ya jî **medhiyye (pesin)** tê gotin. Di vê beşê de helbestvan yê ku lê **medhan** dike -ku **memdûh** e pesnan dide. Li ser wesfên wî/wê disekine. Li ser camêrî, merdîtî û edalet û hwd. yên wî/wê pesnan dide.

Fexriyye (Xwepesindan): Piştî vê beşê jî derbasî **fexriyyeyê (xwepesindan)** dibe. Di vê beşê de helbestvan behsa xwe dike. Wesfê xwe û helbestvaniya xwe dide. Helbesta xwe diwesfine û gazinan dike ku kes qîmetê nadê.

Du'a (Niyaz): Di dawiyê de dikeve beşa **du'ayê**. Ji bo ku Xwedê temenekê dirêj bide memdûh du'ayan dike. Di vê beşê de behsa belengazî û feqîriya xwe jî dike ku alîkarî ji bo wî bê kirin. Di vê beşê de **mexlesa** xwe ango navê xwe tîne zimên. Wekî ku me li jorê jî gotibû; ji malika ku helbestvan navê xwe tîne ziman re **tacbeyt** (ya jî **sermalik**) tê gotin.

**iv- Binavkirina Qesîdeyê:** Qesîde bi xwe ji ber mijara beşa **nesîbê** hatine binavkirin. Mijara nesîbê li ser çî be navê qesîdeyê bi wî awayî ye. Wekî mînak: Bahariye, şittaiyye û hwd. Dîsa Qesîde li gorî redîfa wan jî hatine binavkirin. Wekî mînak; ku di qesîdeyê de redîf ango peyva ku malikan bi hev ve girê bide çî be li gorî wê tê binavkirin.

Qesîdeya Avê, Qesîdeya Baranê hwd. Yên ku bê rêdîf bin, li gorî dengê (tîpa) kafiyyê têne binavkirin. Mîmîyye, Qafiyye û hwd.

Dîsa Qesîde li gorî mijarên xwe bi awayê din jî têne binavkirin. Yên ku behsa Yekîtiya Xwedê bikin ji wan re **tewhîd** tê gotin. Yên ku e'fûyê ji xwedê bixwaze û xwe bavêje dergeh û dîwana Xwedê ji wan re **munaca't** tê gotin. Yên ku li ser Hz. Muhemmed û Her Çar Xelîfeyan bêne nivisandin ji wan re **na't** tê gotin. Yên ku li ser Padîşah û Wezîr û Mezinên Deweletê bêne nivisandin ji wan re **methiyye** tê gotin.

Qesîdeyên methiyyê jî li gorî memdûhan têne binavkirin. Yên ku ji bo destpêkirina padîşahî ya jî mîrîtiya mezinan bêne nivisandin ji wan re **culusiyye** tê gotin. Yên ku li ser yekê/î bi nexweşî bêne nivisandin û rexne bêne kirin ji wan re **hîcwiyye** tê gotin. Hinek jî li ser dîrokê yên ku pesnên wan têne dayîn têne nivisadin. Ji wan re jî **qesîdeyên dîrokê** tê gotin.

**v- Di dîwanan de rêzkirina qesîdeyan:** Di dîwanan de qesîde li gorî mijarên xwe li dû hev têne rêzandin. Pêşî tewhîd, şûn de munacad, şûn de na't şûn de methiye, culusiyye tê. Di hinek dîwanan de hîcwiyye jî heye.

### **b- Musemmet / Qesîdeyên Musemmet:**

Wekî têgînên din yên wêjeyî musemmet jî bingeha xwe ji erebî digire. Ji peyva **smt (sîn, mîm, ttê)** tê der. Wateya bingeîn ya peyva **musemmetê** bend (ta, ben) ya jî gerdena ku morî û mircan lê têne rêzkin e. Wateya wêjeyî jî li ser vê yekê derketiye meydanê.

Qesîde ya jî xezelên ku xwedî ahenga hundirîn bin jî ji wan re qesîdeya (ya jî xezela) musemmet tê gotin. Dîsa di dîwanan de helbestên ku ji bendan ango ji du rêzikan zêdetir bêne der re musemmet tê gotin.

Pîvana arûzî ya musemmetê piranî li ser du awayan e.

Yek jê **mefa'ilun mefa'ilun mefa'ilun mefa'ilun e**

Ya din jî **mustefîlun mustefîlun mustefîlun mustefîlun e.**

Li gorî van pîvanan malik di nîvî de xwedî aheng e. Ku qesîde ya jî xezel li ser beytan ava bûbe dibe ku bibe çarîn; ku li ser bendan ava bûbe dibe ku bibe musemmen (heştîn).

a- **Ted(z)mîn (dat):** Hunerek wejeyî ye. Helbestvan dema ku rêzekê ya jî beytekê ji helbestvanekî din bigire û di helbesta xwe de bi kar bîne ew **ted(z)mîn** dike. Lê divê ku navê xwediyê helbestê bîne ziman û diyar bike. Ku navê xwediyê helbestê ji aliyê her kesê ve bê zanîn dibe ku diyar neke jî. **Ted(z)mînkirin** piranî li ser helbestên ku ustad têne dîtin tê kirin. Helbestvan dikare helbesta kesê ku ji bo xwe ustad dibîne **ted(z)mîn** bike.

## ٢- DI QESÎDEYÊ DE HESABÊ EBCEDÊ

Di navbera tîp (herf) û hejmaran (reqem) de ji berê de têkiliyekê hebûye. Ev wekî tişteke pîroz hatiye dîtin. Ji dema Babîlê, Hinda Kevn û Yewnanan ve ev têkilî hatiye danîn û di wêjeyê de wekî razeke (sir) xwedanî ji aliyê wêjevan û destanbêjan ve hatiye bikaranîn. Di nivîsbariyê de wekî **Pergala Hesabê Ebcedê** hatiye binavkirin û hatiye bikaranîn. Jê re **Hesabê Cemel** jî tê gotin.

Pergala Hesabê Ebcedê; li gorî alfabeya aramî her tîpek bi barek reqemî tê nirxandin. Ev jî li ser <sup>^</sup> peyvên ku niha wateya wan nayê zanîn ya jî bingeha xwe ji ku digirin salix ji wan nayê dayin tê der. Ev peyv ango nav ebced, hewwez, huttî, kelemen, se'fes, qereşet, sexîz, dazuxîlen in. Ev peyv rêzkirina li dû hev ya alfabeyê ye. Lê ne ya alfabeya erebî ya îroyîn e.

Li gori hinek rîwayetan tê gotin ku li welatê Medyen <sup>٦</sup> qral hebûne. **Ebced, Hewwez, Huttî, Kelemen, Se'fes, Qereşet** her yek navê qralekî bûye. Serdarê van qralan jî **Kelemen** bûye. Piştî ku qewmê Şue'yb diçe helakê ev qral tev têk diçin. Nav (yan jî peyvên) **Sexîz û Dazuxîlen** jî şûn de li wan hatine zêdekirin. Li gori hinek rîwayetên din jî tê gotin ku ev nav navên Şeytan in. Hinek rîwayet jî dibêjin ku ev navên rojên hefteyê ne.

Bi çi awayî be ev nav wekî **Ebced** tê zanîn û alfabeya aramî ye. Li gorî wê her tîpek reqemekê diderbirîne. Hê jî di rêzkirina mijaran de dema ku tîpên alfabeya erebî (aramî) têne danîn li gorî vê rêzkirinê ne. Wekî mînak; li gorî ا, ب, ت, ث, ج, ح..... nayên rêzkirin; د, ذ, ر, ز, س, ش, ص, ض, ط, ظ, ع, ف, ق, ك, خ, گ..... têne rêzkirin.

Di wêjeya klasîk de bi taybetî ev hesabê ebcedê (cemel) ji bo bûyer, bûyîn, mirin, daketin û rabûnan di helbestan de wekî hunerekê wêjeyî hatiye bikaranîn. Hozanvan û helbestvanên ku bi kar ne anî be tune ye.<sup>1</sup>

TABLOYA HESABÊ EBCEDÊ/CEMELÊ

Tîpên Erebî	Reqem (Yekîn)	Tîpên Erebî	Reqem (Dehîn)	Tîpên Erebî	Reqem (Sedîn)	Tîpên Erebî	Reqem (Hezarîn)
	١		١٠		١٠٠		١٠٠٠
	٢		٢٠		٢٠٠		

<sup>1</sup> Çavkaniyên ku Hesabê Ebcedê/Cemelê hatiye lêkolîn û piştrastkirin ev in:

- El-Muncid Fil-luxetî Wel-E'lam, Beşa Elîf Rûpel: ٢ Çapa ١<sup>emîn</sup>, Lubnan-Beyrût, ١٩٧٥
- Şeyxul Cizîrî Nehcuhu we E'qîdetuhu, Mîn Xîlal Dîwanîhil Şî'rî Rûpel: ٢٩ – Naîf Mîkaîl Tahir Duhok-٢٠٠٥
- Tasawuf Terimleri ve Deyimler Sözlüğü Rûpel: ١٧٨ – Prf. Dr. Ethem Cebecioglu
- Ferheng-i Farisî rûpel: ٤٤ Dr. Mehmûd Mu'nî Tehran-١٣٨٤ h.
- Gencine-i Guftar Ferhengî Ziya Cild ١ rûpel: ٩٩ Ziya Şukûn MEB Istanbul - ١٩٩٦

	٣		٣٠		٣٠٠		
	٤		٤٠		٤٠٠		
	٥		٥٠		٥٠٠		
	٦		٦٠		٦٠٠		
	٧		٧٠		٧٠٠		
	٨		٨٠		٨٠٠		
	٩		٩٠		٩٠٠		

٣- DESTPÊKA DÎWANA MELAYÊ CIZÎRÎ Û QESÎDEYA WÎ YA MUSEMMET "NEWAYA MITRIBÊ ÇENGÊ"

**a- Pîvan û rêzbendiya qesîdeyê**

Navê Qesîdeyê:

Newaya Mutribê Çengê

Tewrê Qesîdeyê:

Tewhîd (Evîna Xwedê)

Navê Pîvana Qesîdeyê:

Behra Hezec a Salima

Musemmen

Pîvana Qesîdeyê ya Arûzî:  
mefaîlun

mefaîlun mefaîlun / mefaîlun

Pîvana Qesîdeyê ya Kîteyî: ١٦ (٨+٨)

Pîvana Qesîdeyê ya Îşarkî: . \_ \_ . \_ \_ / . \_ \_ . \_

Rêzbenda Qesîdeyê:

kafiye li ser ٤ rêzan e. Her wiha;

a a x b/c c x b/d d x b...



Barê Pîvana Qesîdeyê:  
xan a-vê-te xer-çen-gê

Ne-wa-ya mut-ri bê çen-gê fi-

We-re sa-qî he-ta ken-gê ne şû-yîn dil ji

wê zen-gê

Pîvana Li ser:  
lun me-fa-î-lun

Me-fa-î-lun me-fa-î-lun me-fa-î-

**b- Li gorî destnivîs û çavkaniyên di destê me de metna qesîdeyê**

Li gorî van agahiyan ku em werin ser **Qesîdeya Musemmet ya Melayê Cizîrî** em ê van pirsan ji xwe bikin:

1) Ji dema ku Mela gotiye/nivisandiye heta niha guhertin çêbûne yan na? Ku çêbûbin bi çi awayî çêbûne?

2) Mela çima Qesîdeya Musemmet ya bibend bi kar aniye? Di vê qesîdeyê de huner û felsefeya xwe daye ber kîjan hozanvanî? Vê danberheviyê bi çi awayî û bi kîjan mexsedî bi kar aniye?

3) Mela mexlesa xwe li ser kîjan navî û bi çi awayî bi kar aniye? Di vê qesîdeya xwe ya ku wekî destpêka dîwanê tê zanîn de dem-di-yarkirin bi hesabê ebcedê di kîjan malikê/bendê de û bi çi awayî bi cih kiriye?

## **Newaya Mutribê Çengê**

Navê Qesîdeyê:

Newaya Mutribê Çengê<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Di hemû çap û destnivîs û şîrove/şerhên ku Dîwana Melayê Cezîrî de (yên ku di destên me de ne) navê vê Qesîdeya Musemmet ya Mela wekî “Newaya Mutribê Çengê” derbas dibe. Lê bi tenê di nusxeya ku ji aliyê Zeynel Abidîn Zinar ve

Tewerê Qesîdeyê:

Tewhîd (Evîna Xwedê)

Navê Pîvana Qesîdeyê:  
Musemmen<sup>1</sup>

Behra Hezec a Salima

Pîvana Qesîdeyê ya Arûzî:  
mefaîlun

mefaîlun mefaîlun / mefaîlun

Pîvana Qesîdeyê ya Kîteyî: ١٦ (٨+٨)

Pîvana Qesîdeyê ya Îşarkî: . \_ \_ \_ . \_ \_ \_ . \_ \_ \_  
\_ \_ \_ \_

Barê Pîvana Qesîdeyê:  
gê fî-xan a-vê- te xer-çen-gê

Ne-wa-ya mut- ri-bê çen-

We-re sa-qî he-ta ken-gê ne şû-yîn  
dil ji wê zen-gê

---

hatiye latînzekirin û çapkirin de wekî nav “Sirê Meygêr” derbas dibe. Me li ser vê yekê navê qesîdeyê “Newaya Mutribê Çengê” diyarde dît. Em bawer in Mela jî navê wê heman tişt daniye.

<sup>1</sup> **Behra Hezec** di wêjeya Kurdî ya klasîk de gelek caran hatiye bikaranîn. Di zimanê Erebi de tê wateya “strîna bi dengê xweş û bilind”. Di pîvana Erebi de behra ١٧mîn e. Di pîvana Farisî de bi gelek awayan hatiye bikaranîn. Di Farisî de ٢٨ qalib li ser vê behrê hatine bikaranîn. Her wiha ٢٤ qalibên “rubai” (çarîn) li ser vê pîvanê hatine bikaranîn. Di wejeya klasîk ya Kurdî de nayê zanîn ku vê behrê bi çend qaliban hatiye bikaranîn. Ehmedê Xanî di Nûbara Biçûkan de vê behrê bi navê Behra Hezec a Salim a Musemmen ku qalibê wê **mefa’îlun mefa’îlun mefa’îlun mefa’îlun** e di beşa Nûbarê ya ١٧mîn de bi kar anî ye. Xanî wekî malik (beyît) vê bi kar anî ye. Di vê çarîna Melayê Cizîrî de jî ev behr û ev qalib hatiye bikaranîn. Li ser pîvana vê em vê pênasê tînin: “Behra Hezec” tê wateya “bi dengê xweş û bilind strîn”; “salim” tê wateya “xweş û baş û dilrehetî”; “musemmen” tê wateya “heştîng ango heştîngî”. Behra Hezec a Salima Musemmen: Bi dengê bilind û xweş heşteheşt strandin e.

Pîvana Li ser:

Me-fa-î-lun me-fa-î-lun

me-fa-î-lun me-fa-î-lun

Rêzbenda Qesîdeyê:

Kafiye li ser ٤ rêzan e. Wekî a a

x b/c c x b/d d x b...

١/١ Newaya mutribê<sup>١</sup> çengê<sup>١</sup> fixan avête xerçengê<sup>١</sup>

<sup>١</sup> Di Şerha Dîwanê ya bi Erebi ya ku ji aliye Ehmedê Lawê Mela Muhemmedê Zivingî ve hatiye nivisandin; Mele Ebdusselamê Ceziri di şerha xwe de û çapa Feqî Muhemmed Nûrî de ev peyv wekî “mutrib û çengê” hatiye nivisandin. Lê di destnivîsa Muhemmed Sebriyê Lawê Mela Ebdulfettahê Herşenî de “mitribê cengê” hatiye nivisandin. Li gorî me jî ya Herşenî çêtir e. Hem ji bo pîvanê guncantir e û hem jî ji bo qedîneka rêzimanî guncantir e. Li gorî me Mela dema nivîsiye gotiye “mutribê çengê”. Newa bi xwe ya mutrib e. Ew mutribê ku li çengê dide. Ango “Newaya mutribê çengê” rasttir e û bêtir li cih rûdinê. Lê di peyva “mutrib” de di heman çavkaniyê ya Seydayê Herşenî de wekî “mitrib” hatiye nivisandin. Li gorî me “mutrib” rasttir e. Me di malikê de wekî “mutrib” nivisand.

- Mutrib; peyvek bi Erebi ye. Ji lêkera Erebi ya bi navê TERIBE'yê tê. Ji bingeha TERIBE tê wateya wê “şênîk, yê/a ku xweşî û şadiyê dide der û dorê û xwezayê; ji karê wî kesî/ê re TERIBE, ji wî/ê re MUTRIB tê gotin. Di bingehe de ji tevger û lêdanê tê. Kesê ku li amûrekî/ê muzîkê bide jê re MUTRIB tê gotin. Her wiha kesê/a ku stranan bibêje jî mutrib e.
- Di nava Kurdan de mutrib wateyekê din jî girtiye. Kesên ku di nava gel de bigerin, li saz û tembûrê bidin û pê re stranan bibêjin; bi wî awayî debara xwe bikin hene. Ev wekî koçeran in. Bi koçerî dijîn. Wekî êlekî hene û li herêmên ku ji xwe re diyar kirine digerin. Li henek ciyan jî wan re Mitrib ya jî Mirtib tê gotin.
- Di wêjeya klasîk de û di tasawufê de wekî mey, şerab, saqî ew jî xwediyê wateyek taybet e. Di tasawufê de yê/a ku deriyê raza îlahî vedike, rastiye (heqîqetê) vedibêje, dilê mezin û arîfan durist dike û bi vî awayî dilan xweş bike, şewqê bigihîjîne û rûyan geş bike Mutrib e. Mirovê ku gihîjtî be ew Mutrib e.
- <sup>٢</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de di dewsa “çengê” de “cengê” nivisandiye. Li gorî me ev ne rast e. Ya rast ew e ku wekî “çengê” hatiye bikaranîn. Çeng nave amûrekê muzîkê ye.

Were saqî heta kengê ne şoyîn dil ji vê<sup>r</sup> jengê<sup>r</sup>

١/٢ Heyata dil meya baqî binoşîn da bi muştqaqê

Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha<sup>٤/</sup>

<sup>١</sup> Xerçeng: bircekî ezmanî ye. Di feleknasiyê û di astrolojiyê de ji ١٢ bircan yek e. Birca Kêvjâlê tê gotin.

<sup>r</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de “wê” gotiye; lê di heman nivîsê de bi heman pênuş û hubrê li seriya “wê” “vê” jî daniye. Dibe ku lê emîn nebûye ji ber wê jî “vê” jî li ser daniye.

<sup>r</sup> Seydayê Herşenî di heman destnivîsa xwe de di dewsa “jengê” de “zengê” nivisandîye. Niha li gelekî herêman ev peyv wekî “zengê” tê bikaranîn. Lê li gorî dîtina me ev peyv wê dema ku Melayê Cizîrî nivisandîye bi rengê “jengê” bûye. Li gorî bêjenasiyê di werara bejeyên Kurdî de dengê “j” û yê “z” diguherin hev. Ev jî nîşaneya wê ye.

<sup>٤</sup> Ev rêzik bi tevayî Erebi ye. Wateya wê jî ev e: “Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha” (Ey meyger bigerîne qedehê, bigehîjîne min jî wê.) Ev rêzik bi tevahî ji Hafîzê Şîrazî hatiye wergirtin. Di vir de Melayê Cizîrî Ted(z)mîn kiriye. Ji Dîwana Hafîzê Şîrazî xezela wî ya pêşîn tedmîn kiriye û pê qesîdeya xwe ya musemmen honandîye.

- Di vir de tiştek balkêş heye. Melayê Cizîrî qesîdeya xwe ya serê Dîwana xwe bi hunera TED(Z)MÎNÊ daye ber xezela Hafîzê Şîrazî. Xezela Hafîzê Şîrazî bi tevahî ev e: Binêre li xezela Hafîzê Şîrazî ya bi navê “Ela ya eyyuhes-saqî edir ke'sen wena wilha”.

- Perwîz Cîhanî li ser ted(z)mîna Melayê Cezîrî wiha nivisandîye: “....ne tenê ev helbesta dawî, belkû hemû helbestên ko di wê têhelkêşê da li kutaya bendan da hatine û hejmara wan heft nîvmalik in, di gel nîvmalika yekem ko dibe heşt nîvmalika, hemû jî yên Hafîzê Şîrazî ne. Ev helbesta yekem ya dîwana Cizîrî têhelkêş wate tezmîna yekimîn xezela Dîwana Hafîzê Şîrazî ye û ew jî nîvetezmîneke ji dîwana Yezîdê kurrê Muiafîye. ...Herwekî ko hate nivîsînê, Melayê Cizîrî yekimîn Xezela dîwana Hafîzê Şîrazî tezmîn kirîye. Lê tezmîna Mela jî tezmînek taybetî ye. Mela tenê malka yekem û hemû nîvmalikên duwem yên wê xezelê tezmîn kirîye. Wate ji bilî malika yekem, nîvmalkên yekem yên

۲/۳	Ku katib dêmê cedwel kit	şikeste xet muselsel kit
	Ji yek herfan mufessel kit	kî ye vê muşkilê hel kit
۲/۴	Dizanî rûd û ûd ewwel	çi tavêtin surûd ewwel
	Ki işq asan nimûd ewwel	welê uftadê muşkilha <sup>۱</sup>

hemû malikan avêtîye û tenê li ser nîvmalikên duwem yên wê xezelê têhelkêş saz kirîye....”

(Bnr:[http://www.nefel.com/articles/article\\_detail.asp?RubricNr=۲&ArticleNr=۱۰۹۴](http://www.nefel.com/articles/article_detail.asp?RubricNr=۲&ArticleNr=۱۰۹۴))

- Wekî ku di xezela Hafîzê Şîrazî de xuya ye <sup>۲</sup> malik (beyt) di vê xezelê de hene. Melayê Cîzîrî di Tad(z)mîna xwe de rêza yekem ya xezela Hafîzê Şîrazî di çarîna xwe ya yekemîn wekî rêzika dawîn bi cih kiriye. Rêza malika yekem ya xezela Hafîz jî di çarîna xwe ya duyemîn de wekî rêzika dawîn bi cih kiriye. Ji wê bi şûn de her <sup>۳</sup> malikên mayî yên xezela Hafîz rêzikên wan yên dawîn di her çarînên xwe de wekî rêzika dawîn bi cih kiriye. Û bi vî awayî qesîdeya xwe ya musemmet honandiye.

<sup>۱</sup> Ev çarîn bi tevayî di destnivîsa Seydayê Herşenî de bi vî rengî ye:

Newaya mutribê cengê fixan avête xercengê

Were saqî heta kengê ne şo dil ên ji wê(vê) zengê

Heyata dil meya baqî binoşîn da bi muştaqê

“Ela ya eyyuhes-saqî edir ke’sen wena wilha”

<sup>۲</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de evê çarînê bi vî rengî nivisandiye.

Ku katib dêmê cedwel ket / Şikesti xet muselsel ket

Ji yek herfan mufessel ket / Ki ye vê muşkilê hel ket

٣/٥	Ji muhra wê şefeq se'dê	şîrîn le'lê şeker we'dê
	Dinalim şubhetê re'dê	'ecêb im lê ji vê ce'dê
٣/٦	Ki dil ra tabê her çîneş	bi kufrê mêbered dîneş
	Zi tabê ce'dê muşkîneş	çi xûn uftadê der dilha <sup>١</sup>

---

Dizani rûd û ûd ewwil / Çi tavêtin surûd ewwil

Ki îşqê asan nimûd ewwil / Welê uftadê muşkilha

- Seydayê Herşenî di vê çarînê de di dewsa 'kit' de 'ket' bi kar anîye. Her wiha di dewsa 'ewwel' de 'ewwil' bikaraniye. Ev bikaranîn ji aliyê weznê ve zêde pirsgirêk dernaxin. Ji aliyê devikî ve hinek cudatî dertê holê. Her wiha di zimanê Erebi de peyv bi xwe hem nivîskî û hem jî di telefuzê de 'ewwel' e. Şeddeya erebî hatiye bikaranîn. Her du deng hev dixwun diguherin dengêkî bi tenê. Lê di bikaranîne Kurdî de ev ditewe. Di nava Kurdan de wekî peyvên bi vî rengî ev peyv jî wekî 'ewwil' bi kar tê. Seydayê Herşenî di vê de bilêvkirina Kurdî bikaraniye. Dîsa Seydayê Herşenî di rêza dawîn de gotiye "Ki îşqê..." lê dema rêz bi vî rengî bê gotin pîvan xira dibe. Li gorî me ev "Ki îşqê(i)..." nîn e, "Ki îşq..." e. Di ya Zeynelabidîn Zinar û Şîroveya Celalettin Yoyler de di latînzê kirinê de hinek şaşî hatine kirin. Zeynelabidîn Zinar û Celalettin Yoyler di vê çarînê de "ewwel" wekî "ewel" nivisandine. Ev jî rêzik ango mailkê ji pîvana arûzî dixîne. Dîsa Zeynelabidîn Zinar rêzika dawîn ya ku Mela ji Hafîz ted(z)mîn kiriye -ku bi farisî ye wekî "ke 'îşq asan..." Celalettin Yoyler jî heman rêzikê wekî "kî eşq asan...." nivisandiye. Her du jî çewt in. Ya rasttir ew e ku li gorî telefûza farisî "kî 'îşq asan nimûd ewwel..." ye.

<sup>١</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Ji muhra wê şefeq se'dê Şîrîn le'lê şeker we'dê

Dinalim şubhetê re'dê Ecêb im lê (ji) vê ce'dê

Ki dil ra tabê her çîneş Bi kufrê mêbered dîneş

٤/٧	Di vê taqê <sup>١</sup> di vê xanê	me ‘eyşû ê minê kanê
	Kesê dest dit ji dewranê	nihalik vê gulistanê
٤/٨	Der axûşêş çû mîared ki ez dil canêş buspared	
	Ceres firyadê mî dared	ki ber bendîdê mehmilha <sup>٢</sup>
٥/٩	Bi Qur’anê bi ayatê eger	pîrê <sup>٣</sup> xerabatê

Zi tabê ce’de muşkênêş Çi xûn uftadê der dilha

- Seydayê Herşenî di dewsa ‘mihra wê’ de ‘muhra wê’ nivisandiye. Li gorî me ‘muhr’ rasttir e ji ‘mihir’ê. Her çi qas ji aliyê pîvanê ve guhertinekê neke jî ji aliyê bilêvkirina kurdî de ‘muhr’ rasttir û çêtir e.

<sup>١</sup> Di destnivîsa Seydayê Herşenî û şîroveya Mela Ebdusselamê Lawê Murad El Cezîrî ya ku li Dihokê di weşanên Spîrêz de di sala ٢٠٠٤’an de derketiye de wekî “tavê” hatiye nivisandin. Lê di çapa Feqî Nûrî ya Misrê de, di şerha Zivingî û ya Celalettin Yoyler û Zeynelabîdîn Zinar û yên din de wekî “taqê” derbas dibe.

<sup>٢</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Di vê tavê divê xanê me ‘iyşû ey menê kanê

Kesê dest dit ji dewranê nehalik vê gulistanê

Der axûşêş çih mîared ki ez dil canêş pisyared

Ceres firyadê mî dared ki ber bendîdeh mehmilha

- Seydayê Herşenî di dewsa ‘eyşû de ‘iyşû, di dewsa “ê minê” de “ey menê”, di dewsa “nihalek” de “nehalek”, di dewsa “buspared” de “pisyared” nivisandiye. Ev cudahî hêjayê lêhûrbûnê ne ku mirov li çavkanî û destnivîsên din yên ku hene jî peyda bike û bide ber hev. Her wiha dibe ku ji destnivîsê xal û xêz jê çûbin jî...

<sup>٣</sup> Di çapa Feqe Muhemmed Nûrî ya Misirê û ya Zivingî de peyva “pîrê” bi kîteya vekirî hatiye qedandin, ango (y)ya tîpên Erebi nehatiye danîn. Lê di destnivîsa Seydayê Herşenî de bi kîteya girtî û (y)ya tîpên Erebi hatiye girêdan. Li gorî me ya Seydayê Herşenî rasttir e. Ji lew re pîvana vê behrê ‘ê’ya dirêj dixwaze.

Bebêjit secde bin latê murîdên wî di bin qatê

٥/١٠ Murîd er bê beser nebwed zi fermaneş bi der nebwed

Ki salik bê xeber nebwed      zi resm û rahê menzilha<sup>١</sup>

٦/١١ Ji vê zulmat û deryayê      ji mewcan qet xeber nayê

Şikestî keştiya bayê      ‘ucacê wê şefeq dayê

٦/١٢ Ji herfan mah û salê ma      ne hat der şiklê falê<sup>٢</sup> ma

Ku ca danendê halê ma      sibik baranê sahilha<sup>٣</sup>

---

<sup>١</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarîne bi vî rengî nivisandîye:

Bi Qur'anê bi ayatê eger pîrê xerabatê

Bibêjit secde bin latê murîdên wî di bin qatê

Murîd er bê beser nebwed ji fermaneş bi der nebwed

Ki salik bê xeber nebwed Ji rah û resmê menzilha

- Seyda di dewsa “zi” de “ji” bikaraniye. Li gorî kurdî “ji” ye. Lê ku rêzik bi farisî be ne “ji” “zi” ye. Her wiha di malika ku ji Hafîz hatiye ted(z)mîn kirin de jî “ji” ye. Daçeka “ji” ya Kurdî di farisî de “zi” ye.

<sup>٢</sup> Ev peyv di hemû şîrove û destnivîsên ku di destê me de ne wekî “fal” hatiye nivisandin. Lê di ya Zeynelabidîn Zinar de wekî “xal” hatiye nivisandin. Her wiha di destnivîsa Seydayê Herşenî de “salê/î ma” û “falê/î ma” li gorî weznê li dû “lam” “y” ya erebî bi kar aniye. Lê di yên din de “sali ma” û “fali ma” ev jî li weznê nayê. Dibe ku ev wekî qusûrê weznê be û dibe ku çewtî be. Ev xal jî hêjayê lêkolîn û lêhûrbûnê ye.

<sup>٣</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarîne bi awayê ku me li jorê daye nivisandîye. Lê di çapa Seydayê Zivingî, a Mele Ebdusselam û ya Feqe Muhammed Nûrî de bi vî rengî nivisandîye:



- ۷/۱۳ Mera-j ewwel çi bir xamî kişand axir bi bednamî  
 Ji rengê Se'diyû Camî ji şuhret pê hisîn 'amî
- ۷/۱۴ Bi deng û bang û awazê dibêjît nexmeya sazê  
 Nihan key ma ne dan razê ke zû sazendê mehfilha<sup>۱</sup>
- ۸/۱۵ Ji Hafîz Qutbê Şîrazê Mela fehî er bikî razê  
 Bi awazê ney û sazê bibê ber çerxê perwazê
- ۸/۱۶ Tuzed min hubbîhes-sefwa bîhî ehlul-hewa neşwa  
 Meta ma telqe men tehwa de'id-dunya we ehmilha<sup>۲</sup>

---

Şevê zulmat û deryayê ji mewcan qet xeber nayê

Şikestî keştiya bayê 'ucacê wê şefeq dayê

Ji herfan mah û salê ma ne hat der şiklê falê ma

Ku ca danendê halê ma sibikbaranê sahilha

- Seydayê Herşenî "Ji vê zulmat..." nivisandiye, di çapa Seydayê Zivingî û ya Feqe Muhemmed Nûrî de "Şevê zulmat..." nivisandiye. Seydayê Herşenî "Ucacê..." nivisandiye, di çapa Seydayê Zivingî û ya Feqe Muhemmed Nûrî de "Ecacê..." hatiye nivisandin. Li gorî me ya Seydayê Herşenî rasttir e. Her wiha Seydayê Herşenî "y"ya pevkelandinê bi kar neaniye, "deryaê, naê, baê, daê" nivisandiye. Lê di çapa Seydayê Herşenî û ya Feqe Muhemmed Nûrî de "y"ya pevkeline hatiye bikaranîn. Me vê rast dît û li gorî bilêvkirina Kurdî divê "y" hebe. Me jî vê yekê di teksta xwe de bi kar anî.

<sup>۱</sup> Seydayê Herşenî di destnivîsa xwe de ev ê çarînê bi vî rengî nivisandiye:

Mera-j ewwel çi bir xamî kişand axir bi bednamî

Ji rengê Se'diyû Camî ji şuhret pê hisîn 'amî

Bi dengê bang û awazê dibêjît nexmehya sazê

Nihan key ma ne dan razê ke zû sazendê mehfilha

- Me ji bo pîvanê (di dewsa 'mera ji...' wekî "mera-j..." nivisand) kinkirina kîteyê bikaranî. Ji bo pîvanê divê ku ev bi vî rengî bê nivisandin û bê gotin.

<sup>۲</sup> Mela di vê çarînê de di rêzika pêşîn de mexlesa xwe wekî "MELA" bi kar tine û jî aliyê naverokê ve jî encam û têgihîştina herî jor diderbirîne. Her du rêzikên dawî yek jê ya wî ye û bi Erebi ye ya dawîn jî ted(z)mîna Hafîz e ew jî bi erebî ye.

## لَوَايَا مُتَرَبِّي جَتَنگی

تالی: یه‌لان: به‌خِرا هَزَجِ آ مَایِمِ آ مُسْتَن

یه‌لان: مَقَاعِلِنِ مَقَاعِلِنِ / مَقَاعِلِنِ مَقَاعِلِنِ

گیت: ۱۶ (A+B)

دیژنشد: کالیه ل سمر ۴ دیژاله . خِر وهَا:

وَرْدَا باشوکی:

باری: یه‌لان: لَوَايَا مُتَرَبِّي جَتَنگی قَتَانِ آ لیت خِر جَتَنگی

وَرْدَا سالی ختا کنگی تشوین دِل ز لکی و لکی

یه‌لان ل سمر: مَقَاعِلِنِ مَقَاعِلِنِ / مَقَاعِلِنِ مَقَاعِلِنِ

۱/۱ لَوَايَا مُتَرَبِّي<sup>(۱)</sup> جَتَنگی<sup>(۲)</sup> یه‌لان آ لیت خِر جَتَنگی

وَرْدَا سالی ختا کنگی تشوین دِل ز لکی<sup>(۳)</sup> و لکی<sup>(۴)</sup>

۲/۲ ختا دِل مَایِمِ سالی به‌خِرا هَزَجِ آ مَایِمِ آ مُسْتَن

آ لیت ختا دِل مَایِمِ سالی به‌خِرا هَزَجِ آ مَایِمِ آ مُسْتَن<sup>(۵)</sup>

۳/۳ کُمو کالیه ل سمر جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

ز لیت ختا دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

۴/۴ دِل سالی و لکی و لکی و لکی و لکی و لکی و لکی و لکی و لکی

کُمو کالیه ل سمر جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

۵/۵ ز لیت ختا دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

و لیت ختا دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

۶/۶ کُمو کالیه ل سمر جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

ز لیت ختا دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی دِل جَتَنگی

۷/۷ د لسی غلامی د لسی عیان مے غیش و یسی کانی  
کمی دشت و دوزان بهال لسی غلبه غانی

۸/۸ دز اغوشه غش چومسی آرد کچه از دل جانش بهن پارد  
چرمین لرتی ادمسی دوز کچه بر پندید مغلله<sup>(۱)</sup>

۹/۹ بق رانی یار لسی آگه ربه<sup>(۲)</sup> غراب لسی  
بسه پیوت سجدت بن لاسی مریه لسی وی د بین لسی

۱۰/۱۰ مریه از ی بهن رنه دوز د فرقه لاش بهن رنه دوز  
کچه سالیان ی خیر لسی دوز د رنه و راه منزه<sup>(۳)</sup>

۱۱/۱۱ د لسی ظلمتات و دوز لسی د مزاجان قنن خیر لسی  
دیکن لسی کینه یی لسی غش لسی وی شفق دای

۱۲/۱۲ د خرقان ماه و مال ماهات دز دیکل لال ما  
کجه دای لسی مال ما مریه لسی لالها<sup>(۴)</sup>

۱۳/۱۳ مریه از اول چیه بر غلامی کچه لال اغیر به لسی  
د رلگی مریه یو جی لسی د شهرت بهی غین غلامی

۱۴/۱۴ به دیکل و بال لسی آوازی دوز لال لسی لسی  
نهسان لسی مال لسی دای لسی دوز لال مغلله<sup>(۵)</sup>

۱۵/۱۵ د غلامی لسی د لسی لسی (م) لال لسی از لسی  
به آوازی لسی و مال لسی به ی لسی جری لسی لسی

۱۶/۱۶ لری د بین غش لسی لسی به لال لسی لسی  
لسی لسی لسی لسی لسی د لسی لسی لسی

c- **Bikaranîna Mexleşê**

Mela mexlesa xwe li ser gelek navan û bi çi awayê hunerî bi kar aniye.

Melayê Cizîrî di **Dîwana** xwe de gelek navan bi kar aniye. Ev navên ku bi kar aniye ya wesfê wî, ya li gorî têgihiştina xwe ya tasawufî binavkirinên ku wî li xwe daniye û ya jî navê xwe yê ku tê zanîn bi kar aniye.

Melayê Cizîrî di **Dîwana** xwe de herî zêde mexlesa **MELA** bi kar aniye. Li dû wê **MELÊ** bi kar aniye. Di **Dîwanê** de **NÎŞANÎ** û **EHMED** jî bi kar aniye.

Di **Dîwanê** de: Wekî mexles ٧٦ car **Mela**, ٣٨ car **Melê**, ٨ car **Nîşanî**, ٦ car **Ehmed** bi kar hatiye. Ji vê tê derxistin ku Melayê Cizîrî bi navê xwe yê **Mela** hatiye naskirin û wî jî wisa xwestiye. **Melê** jî tewandina heman navî ye. Ji ber vê mirov kare **Melê** jî wekî **Mela** bihesibîne. Mexlesa **Nîşanî** di **dîwanê** de tê derdixîne ku di navbera xwe û evîna xwe de (Evîna Xwedê) wekî navek taybet bi kar aniye. **Ehmed** jî li gorî çavkaniyên ku tînin ziman û di **dîwanê** de tiştê ku li ser **Ehmed** bal dikişîne navê wî yê eslî ye.

Melayê Cizîrî di vê Qesîdeya xwe ya Musemmet ya bi navê Newaya Mutribê Çengê de mexles wekî **MELA** di çarîna dawîn rêzika pêşî û serê heştkîteya duyem de bi kar aniye.

Ji Hafîz Qutbê Şîrazê **MELA** fehm er bikî razê

Bi awazê ney û sazê bibê ber çerxê perwazê

Tuzed min hubbîhes-sefwa bîhî ehlul-hewa neşwa

Meta ma telqe men tehwa de'id-dunya we ehmilha

d- **Di Qesîdeyê de Hesabê Ebcedê**

Li gorî hinek lêkolîneran; Melayê Cizîrî di vê qesîdeya xwe ya ku wekî destpêka dîwanê tê zanîn de dem-diyarkirin bi Hesabê Ebcedê di çarîna şeşan de û bi awayek veşartî bi cih kiriye.

Zeynelabidîn Zinar di pêşgotina Dîwana Melayê Cizîrî ya ku wî latînîze kiriye de ji bo malika ku Mela hesabê Ebcedê tê de bi kar aniye wiha dibêje:

“Çaxê wergerandina Dîwanê, em li malika dozdeyan (çarîna 1’an) ya di beşa destpêkê de (Qesîdeya Destpêkê; Newaya Mutribê Çengê) ketim gumanê ku tê de tarîxek heye. Malik ev e:

Ji herfan mah û salê ma, ne hat der şiklê xalî ma

Kuca danendê halê ma, sibik baranê sahilha

Me vê malika li jor li gor hesabê Ebcedê pişkafî. Lê ji ber ku Dîwan gelek caran hatiye çapkirin, bêguman di bêjeyan de gelek guhartin çêbûne. Îcar ev “şiklê xalî” di hinek çapan de bi “şiklê falê” hatiye nivisandin. Lê di çapa Dîwana Bexdadê de bi “şiklê xalî” nivîsiye. Ev çap jî ya Muhemed Elî Ewnî ye. Me xwe bi vê piştrast kir û tarîxa jî dayikbûna mela ji bêjeya “herfan” û “xalî” derxist holê, ku dike ٩٨٠. Îcar ev tarîx ya Hîcrî be, beramberî ya Mîladî dike ١٥٧٠.”( Yayinlari :١٢).

Birêz Celalettin Yoyler li hember Zeynelabidîn Zinar wiha gotiye:

“...Lewre birêz Zeynelabidîn hejmara tîpên bêjeya (herfan û xal) bi hesabê ebcedê ٩٨٠ derxistiye. Mixabin bêjeyên ku Zeynelabidîn Zinar bi hesabê ebcedê nîrxandiye ne beramberî ٩٨٠ tîpên, lê belê beramberî ٩٧٠ tîpên. Lewre wî “herfan û xal” bi hesabê ebcedê hejmartiye û gotiye: “Hejmar li ser hev beramberî ٩٨٠’yî tîpên. Em ê wan tîpên bêjeyan yek bi yek deynin ser rûpelê û binirxînin: (H)٨+(R)٢٠٠+(F)٨٠+(E ya A)١+(N)٥٠+(X)٦٠٠+ (E ya

A)  $1+(L)^{30}=970 \cdot 6$  koçî. (...)  $970+622=1561$  mîladî . Hem jî xebitandina bêjeya “xal” di şûna “sal” de jî bi guman e. Lew re nusxeyên ku di destê me de hene, bi giştî “jî herfan mah û salê ma” hatine nivisandin....”(Yoyler, 2006: 16).

Rêzdar Nayif Mikaîl Tahir di pirtûka bi navê “Şeyxul Cezerî, Nehcuhu ve ‘Eqîdetuhu Min Xilal Dîwanihi El-Şî’rî” bi awayekî din hesabê ebcedê li ser heman rêzika Mela bi kar tîne. Wekî Zeynelabidîn zinar bi tenê du peyvên nagire dest. Rêzê tev li gorî hesabê ebcedê dihesibîne. Wiha reng e:

Herfa=289, Mah=46, û(w)sal=97, ma=41, şikl=350, fal=111, ma=41 bi tevahî =970 dike. Ev jî li gorî mîladî 1567 dike.” Di heman pirtûkî de Nayif Mikail Tahir li ser (HERFA) disekine û dibê ku “Elîf” a wê tune ye û li gorî wê **yek** (hejmara Elîfê 1 e) dikeve û dimîne 974. Her wiha dibê ku “herfa” wekî pirjimarî bi kar bianiyana wê bigotana “herfên”. Ji lew re dibe ku ew “a” ango “elîf” a wê tune ye (Tahir, 2005).

Ku Mela di vê rêzika ku li ser şîrove têne kirin û li hesabê ebcedê tê xistin de tarîxê danîbe sê çavkanî û lêkolînerên cuda cuda dibêjin û hesabê wan cuda der tê. Di vir de hawê ku Rêzdar Zeynelabidîn dibê Hîcrî 980 be li gorî mîladî dike 1572. Bi çî awayî hesabê ebcedê bi kar anîye di pêşgotina pirtûka xwe de ne anîye ziman. Ku li gorî wî 980’yî hîcrî be li gorî mîladî dike 1572 û 2 sal ferq dike. Dibe ku ji hîcrî wergerandina mîladî de çewtî kiribe.

Rêzdar Celalettin Yoyler li ser hesabê Zinar çûye û lê di nava bêjeyan de tevlihevî kiriye. “Falî/ê û xalî” ya ku Zinar haniye nîqaşê “salî ma” tevli vê kiriye û bêtir li hev xistiye. Bi vî awayî Zinar pûç kiriye û li cihekî din li gorî hesabê ebcedê jiyana Mela hesab kiriye.

Her wiha Birêz N. Mikail Tahir jî rêzika ku Zeynelabidin Zinar bi tenê “herfan” û “fal/xal” derxistiye tevekî bi hev re hesab kiriye û li “Elîf”a “herfa” alîqiye û salekê kêr/zêde hesab kiriye.

Ji vê zulmat û deryayê ji mewcan qet xeber nayê

Şikestî keştiya bayê ‘ucacê wê şefeq dayê

Ji herfan mah û salê ma ne hat der şiklê falê ma

Ku ca danendê halê ma sibik baranê sahilha

#### ٤- ENCAM Û PÊŞNIYAZ

Dema ku em li rewşa wejevanî û wêjeya kurdî dinêrin gelek xal û mijarên girîng hene û divê ku ev di demeke kintirîn de bêne vekolandin û zelalkirin. Rêgez û pîrensîbên wêjeya klasîk ya kurdî hê ne diyar in. Wekî mînak hê weznên helbesta kurdî çend in nayê zanîn. Wêjeya kurdî çi qas bi pergal e? Li dibistan û zanîngehan wêjeya kurdî çi qas bi rêk û pêk tê dayîn? Gelo li her aliyên Kurdistanê standartên wêjeya kurdî wek hev in yan na? Ev tev mijarên guftûgo û nîqaşan in. Li ser van rastiyan mirov dikare hin pêşniyaran bike:

٤- Komîsyoneke ji her çar parçeyên Kurdistanê mûteşekil bê avakirin û bi taybetî li wêjeya kurdî lêkolîn û lêgerînan bike û organîzasyona wêjeyî pêk bîne.

٥- Bibliyografyaya hemû berhemên wêjeyî yên kurdî bê derxistin û bê çapkirin.

٦- Her sal xelatên wêjeyê bêne belavkirin.

٧- Konferansên bi vî rengî ji salê yan jî ji du salan carek bête lidarxistin û her carê li navendekê Kurdistanê be.

Qesîdeya Hafîzê Şîrazî ya bi navê “Ela ya eyyuhe-sSaqî edir ke’sen wena wilha”; ku Seydayê Cizîrî qesîdeya xwe ya mûsemmet li ser wê ava kiriye.

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها

الا یا ایها الساقی ادر کاسا و ناولها  
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید  
ز تاب جعد مشکبوش چه خون افتاد در دل‌ها

مرا در منزل جانان چه امن عیش چون مردم  
جرس فریاد می‌دارد که بر بندید محمل‌ها

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید  
که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هایل  
کجا دانند حال ما سبکیاران ساحل‌ها

همه کارم ز خود کامی به بدنامی کشید آخر  
نهان کی ماند آن رازی کز او سازند محفل‌ها

حضوری گر همی‌خواهی از او غایب مشو حافظ  
متی ما تلق من تهوی دع الدنیا و اهلها

ÇAVKANIYÊN KU ME SERÎ LI WAN DAYE

Versiyonên Dîwana Melayê Cizîrî yên ku di destê me de ne û me daye ber hev ev in:

- Muhemmed Sebriyê Lawê Mela Ebdulfettahê Herşenî,(١٣٤١), **Dîwan(Destnivîs)**
- Cezîrî, El Şeyxul, **Dîwan: Feqî Muhemmed Nûrî**, Misir.
- Cizîrî Mela Ahmed,( ٢٠٠٨), **Dîwan** (Bê şîrove, bi Kurdî û wergera wê ya bi Tirkî, Stenbol.



- Cizîrî, Melayê,(١٩٨٣), **Dîwan** (We bîhî-sSenexeyn): Dîwan dişibe destnivîse. Lê destnivîsek fesîh û hunerê xettatî ye, Ankara.
- Cizîrî, Melayê,(١٩٨٦), **Dîwan**: Zeynelabîdîn Zinar, Fîrat Yayinlari,
  - A'rifî, Rebbanî,(١٣٦١), **Dîwanî, Şêx Ehmedê Cizîrî**, Meşhûr bi (navê) Melayê Cizîrî (Hejar Şerh lê kirduwe – Şîroveya bi zaravayê Soranî): Siruş – Tehran
  - El 'Eqdul Cewherî,(١٩٥٩), **Fî Şerhi Diwani-l Şeyx-el Cezerî**, Ehmedê Lawê Mela Muhemmedê Buhtî yê Zivingî ku di sala ١٩٥٨-٥٩'an de tevî şerha erebî wekî du cild hatiye çapkirin. Du çapên wê di destê me de ne. A) Yek jê Cilda yekemîn di sala ١٩٥٨'an, cilda duyemîn di sala'an de li "Tebe'e Fî Metbe'et-irRafidîn" li Qamişlû hatiye çapkirin. B) Ya duyemîn jî heman pirtûk e lê sala çapa wê û çapxaneyê wê ne diyar e. Ew jî wekî ٢ cild hatiye çapkirin. Di sala ١٩٨٤'an de Mele Mehemed Emînê Çawşelîkî vê çapê bi dest xistiye.
  - Cizîrî ,Melayê ,(٢٠٠٥), **Dîwan** ,Taranskripsîyan - Arîf Zêrevan,
  - Cizîrî, Melayê, **Divani'nin Şerhi(Şerha bi Tirkî)**, Abdulmukît Septioglu, Weşanên Nûbihar,. (Nîvê Dîwanê hatiye şerhkirin)
  - : Mela Ebdusselamê Lawê Murad el Cezîrî,( ٢٠٠٤'an), **Şerhu Dîwanul Şeyxul Cezîrî**.
- Dostkî, Mihemed Emîn, **Şîrovekirina Dîwana Melayê Cizîrî** ,Pirtûk ٤ cild in, Duhok, Weşanên Spîrêz
- Yoyler, Celalettin,(٢٠٠٦), **Şîroveya Dîwana Melayê Cizîrî(Şîroveya bi zaravayê Kurmancî)**, Stenbolê, Weşanên Enstîtuya Kurdî.
- Qudsi Ser-el A'îfî, **Ya xenî ya mexnî, Dîwani-şŞeyx Ehmed El Cezîrî**,
- Mele Evdilkerîmê, **Şekl û şemala wê dişibe Zîn** ,Stenbolê.

## **Profîla Helbesta Klasîk li Bakur: Nebûna Navendê û Encamên Wê**

Selîm Temo Ergul\*

Kurte:

Gelê Kurd û helbet ziman û wêjeya Kurdî jî sedsala dawîn di tarîfîyê de derbas kirine. Her çi qas gellek zana û xêrxwazên ziman û wêjeya Kurdî rabûne jî, di sedsala ku gellek teorîyên wêjeyî li pey hev rêzbûne de, li ser wêjeya Kurdî têra xwe lêkolîn nehatine çêkirin. Mirov dikare çend xebatên giranbûha bîne bîra xwe. Lê bela ku Kurd pêşî xwe hewcedarê nasnameyeke netewî dîtine, lêkolînên li ser wêjeya Kurdî jî bi piranî ne bi rê û rêbazên akademîkî û ilmî, zêdetir di nav konteksta netew-avakirinê de mane. Gelo em dikarin bi çi awayî wêjeya Kurdî ji konteksta netew-avakirinê ber bi dûr bixin û li gorî rêbazên ilmî ji nû ve terîf bikin, ango wê wekî wêjeyekê bibînin? Em ê di vê gotarê de li ser navenda wêjeya Kurdî, ya rasttir, li ser nebûna navenda wêjeyî di Kurdî de rawestin, bê ka nebûna navenda wêjeyî taybetmendiya çawa derxistiye holê?

**Peyvên sereke :** Profîla, ziman û wêjeya Kurdî, bi helbest, Nasname, Cî, dem, . Realîte,

---

\* Zanîngeha Artuklu ya Mêrdînê, li Turkiye.

Wekî ku tê dizanîn, li seha Bakur, zaraveyên Kurmancî û Kirmanckî (Zazakî, Kirdkî, Dimilî) hene. Ji ber ku di Zazakî de helbesta klasîk di demeke dereng de derketîye holê, em ê qala du metnên Zazakî bikin û derbasî Kurmancî bibin. Di Zazakî du metnên klasîk hene ku her du ji Mewlûd in; yek ji wan ji alî Melayê Xasî (١٨٦٧-١٩٠١), ya din jî ji alî Osman Esad Efendîyo Babij (١٨٥٣-١٩٢٩) ve hatîye nivîsandin. Ya Melayê Xasî (Mewlûdu'n Nebîyyil'l-Qureyşî) di sala ١٨٩٢yan de hatîye nivîsandin û di sala ١٩٩٩an de li Diyarbekir hatîye çapkirin. Mewlûda Babij (Mewlido Zazakî) di sala ١٩٠٦an de hatîye nivîsandin û di sala ١٩٣٣an de li Şamê hatîye çapkirin (Pîranij, ٢٠٠٥: ٥٣-٥٥; Malmîsanij, ١٩٩٥: ١١٩; Zekî Beg, ٢٠٠٥: ٣٧٥; Mihanî, ١٩٩٤: ٥-٦; Sagniç, ٢٠٠٢: ٣٢٣-٢٨, ٣٤١-٤٢; Temo, ٢٠٠٧: ١٣٩٧-٣٩٨, ١٤٦٨-٤٦٩; Uçaman, ١٩٩٧: ١٣٣-٣٥; Uzun, Mehmet ٦; Zinar, ١٩٩٥: ١٠٦-٠٧). Di Zazakî de, her çi qas di salên dawî de çend mewlûd û mesnewîyên din hatibin nivîsandin jî, tenê ev metin hene. Dema mirov li ser sedemên vê yekê difikire, çend şîrovê dertên holê:

١. Her çi qas serayên Zazayan hebin jî (Licê, Çêmişkezek, Êgil û hwd.), alim û helbestvanên Zaza, Kurmancî wekî zimanê nivîs û wêjeyê hilibjartine.

٢. Piştî hilweşîna seray û mîrektîyên Kurdî, helbesta klasîk ji patronan/hamîyan bêpar dimîne, sîstema patronajê hildiweşe û helbesta klasîk bi temamî xwe dispêre medreseyên Kurdistan. Alimên Zaza jî li medreseyên Kurmancan perwerde dibin û bi Kurmancî dinivîsin.

٣. Wekî her zimanî, Kurdî jî, bi zaraveyan ji hevûdu veqetîyaye û zaraveyek ji bo nivîsînê ji ya din yan ji yên din bêtir hatîye tercîh kirin, ku li Bakur ev zarave Kurmancî bûye.

٤. Mirov dikare ji bo helbesta klasîk a Zazakî qala sê navendan bike, ku her sê jî tenê xwedîyê yek mînakî ne: Diyarbekir (Mela Ehmedê Xasî), Palo (Mela Mehemed Elî Hûnî), Sêwereg (Osman Esad Efendîyo Babij). Her çi qas Melayê Xasî bi eslê xwe ji Licê be jî, Mewlûda xwe li Diyarbekir nivîsiye. Çend helbestvanên klasîkî ji navçeyên Diyarbekirê hebin jî, kesên ku ji navenda Diyarbekir bin, yanê li wir hatibin dinê û di serdema klasîkî de helbestên Zazakî an Kurmancî nivîsandibin, mesnewî yan dîwan tertîb kiribin tunin. Gellek alim û helbestvanên Kurdên Zaza wekî Xasî, Nûreddîn Zaza (١٩٢٠-١٩٨٨), Mela Ehmedê Paloyî (١٩٢٠-١٩٩١), yan bi Zazakî nenivîsandine, yan jî heke bi Zazakî nivîsandibin, bi Kurmancî jî nivîsandine.

Dema mirov li wêjeya Kurmancî ya Bakur dinihêre, çend navend û çend ekol derdikevin ber mirov. Di nav ekol û navendan de têkilîyên kûr hene ku li benda lêkolînên berfireh in. Mirov dikare wan bi devok, seray û malbatan terfî bike. Digel vê yekê, devoka Botan wekî devoka asasî tê qebûlkirin û li gellek navendan, ji bo nivîsîna helbestên klasîk, heman devok tê bi kar anîn. Devoka Botan wekî çend qonaxan ber bi Başur û Rojhilat ve çûbe jî, zêdetir ber bi Bakur ve hilkişiyaye û heya Bazîdê, di maneya zimanê nivîskî de, çûye. Mîsalen damezrînêrê ekola Axtepe, Şêx Evdirehmanê Axtepi, yanê Ruhî (١٨٤٢-١٩١٠)

gotinên wekî “dibêjit, dibit” bi kar tîne ku ev gotin di Kurmancîya dora Axtepê de nîn in. Di heman katê/demê de kesên mîna Selîm Sulêman (sedsala ١٦-١٧.), Ehmedê Xanî (١٦٥١-١٧٠٧), Muradxanê Bazîdî (١٧٤٣-?) û gellekê din jî taybetmendîyên devoka Botan bi kar tînin.

Her çi qas me qala ekol û navendan bi hev re kiribe jî, ev herdu ne di heman wateyê de ne. Lê dîsa jî hin ekol yan navend silsile ne û bi têkilîyên malbatî bi hevûdu re girêdayî ne. Li Bakur navendên ku wêjeya klasîk lê hatiye afirandin, kême zêde ev in:

Qereqoçan, Licê, Hezro, Palo, Bedlîs, Axtepe, Zîlan, Cizîra Botan, Dihê, Sêrt, Birîfkan, Hekarî, Kerboran, Kercews, Farqîn, Findik, Hîzan, Kop, Miks û Bazîd. Hin ji van, navendên terîqet an şêxan in: Findik, Axtepe, Zîlan û Sêrt. Hin ji wan bajarên mîrektîyan in: Cizîra Botan, Bazîd, Dihê, Hekarî, Bedlîs, Miks. Hin ji wan bi malbatan tên dizanîn: Axtepe, Zîlan, Birîfkan. Digel van navendan helbestvanên tekane hene, ku ji şaristanî û bajaran dûr in: Siyapûş (sedsala ١٨.- ١٨٤٣). Hin helbestvan jî digel têkilîyên bi helbestvan û ekolên din re xwe dane alî û rindane nivîsandine henin: Pertew Begê Hekarî (١٧٧٧- ١٨٤١), ku di bin bandora Melayê Cizîrî (١٥٦٦-١٦٤٠) de maye. Jixwe di nav helbestvanên Bakurî ku li ser helbestvanên sehayên din tesîr kirine de zêdetir navê Melayê Cizîrî dertê pêş. Heke mirov xwe hinekî ber bi Başur de berde, navên wekî Mihemed Teyar Paşayê Amêdîyê (١٧٨٠-١٨١٥?), Şêx Nûreddînê Birîfkanî (١٧٩١-١٨٥١) xuya dîkin ku yan ji bo Melayê mezin nezîre nivîsandine yan jî helbestên wî texmîs

kirine. Bandora Xanî jî ji Siyahpûş heya Wîdaî (١٧٩٠-sedsala ١٩.) belav bûye û li deverên ku helbesta klasîk hatiye nivîsandin de kanonê/canon li gorî xwe ava kiriye.

Nexwe di nav helbesta Bakur de têkilîyên xurt hene ku li dora Cizîrî û Xanî civîyaye. Têkilîyên nav-tekstan (intertextuality), li benda lêkolînên berfireh in. Li vir mirov dikare bi çend hevokan binirxîne ku kesên wekî Siyahpûş, ku ji xwe ji bajêr û şariştanîyê bi dûr dixist, yan kesên wekî Pertew-Beg ku zêdetir rindane bû jî di nav de haya helbestvanên Kurd ji hevûdu hebû. Digel vê yekê mirov dikare bibêje ku wêjeya klasîk a Kurdî li dora yek navendê diciviya, yan ya rasttir xwe li yek navendê dikişand?

Wekî ku tê dizanîn, navenda wêjeyî rastîyeke xuya ye ku di hemû wêjeyên cîhanê de cî digre. Wekî ku Fransî dibêjin, “Helbestvan li derveyî Parîsê ji dayîk dibin û li Parîsê dimrin”, navend derdora xwe ber bi xwe ve dikşîne û wêjeya ku diafirîne wekî îdealeke, heta îdeololiya estetîk dîsa li dora xwe belav dike. Bi vî awayî kesên ku nikarin herin navendê, yan li navendê miqamek bi dest naxin jî heman îdeolojiya estetîk li derdorê, li perîferîyê ji nû ve diafirînin. Di raya giştî ya wêjeyên cîhanê de navend, piranî payîtext e. Wekî tê zanîn, payîtexteka Kurdan ku hemû Kurdan, zarave û ekolan li dora xwe bicivîne nebûye. Helbet ev yek bo hin wêjeyên din jî wisa bûye. Em li ser Farisî bibêjin, carina navenda Farisî heya Hindîstanê jî çûye. Lê li Fransayê Parîs, li Rûsyayê Petersburg, di pey re Moskow, li Osmanî Stenbol, li Îngilîztanê London navenda wêjeyî bûye.

Em dikarin mesela navendê bo wêjeya Kurdî hinekî din jî berfireh bikin û bo zaraveyên wekî Kurmancî, Soranî û Goranî qala cîyên wekî Sinê, Kirmaşan, Akrê, Amêdîyê, Boka, Hemedan, herêma Hewraman, Hewlêr, Koya û heta Stenbol<sup>1</sup>, Şam, Yerevan, Bexda, Tehran û Huremabadê jî bikin. Nexwe navendeke esasî bo wêjeya Kurdî nebûye. Di şûna navendekê de divê mirov qala çend navendan bike. Gelo ev yek bo wêjeya Kurdî rastîyeke çawa derxistîye holê?

Nebûna navendê, dike ku helbestên cur bi cur bîn nivîsandin. Bi vî awayî ev derfet ji holê radibe ku mirov di der heqê wêjeya Kurdî de tiştên gelemperî binê zimên. Bi vî awayî şîrove ji azad dibe û her helbestvan bi xwe dibe babeteke taybet. Helbet têkilî di nav ekol, navend û helbestvanan de hene. Hin ji wan xwedîyê heman meşrebî ne ku zêdetir Qadîrî, Neqşebendî û her çi qas hindik bin jî Xilwetî ne. Hin ji wan rasterast helbestvanên serayê ne, wekî Xanî, Selîm Sulêman û Cizîrî. Hin ji wan bi xwe xwedîyê serayê ne û mîr in, wekî Teyar Paşa, Pertew Beg û dibe ku Feqîyê Teyran. Hin ji wan bi temamî piştî hilweşîna serayên Kurdî nivîsandine û şairên kevneşopîya/tradition medresê ne, wekî Seyîd Elîyê Findikî (1892-1978), Dahî (1886-1933) û Mela Zahirê Tendurekî (1882-1966). Nebûna navendê bûye sedemeke wisa, ku rastîyeke seyr û enteresan derxistiye holê. Hin tiştên ku di helbesta klasîk a Rojhilat de, ku li

<sup>1</sup> Stenbol ku ne ji bo Kurmancî, lê ji bo Soranî navendek bûye ku kesên mîna Nalî, Hacî Qadirê Koyî, Şêx Esedê Erbilî û Şêx Riza Telebanî, heta Pîremêrd berhemên xwe yên girîng li wir afirandine.

Rojava jî bûne mijarên akademîkî û bingehê teorîya helbesta klasîk li ser wan hatîye avakirin, de tunin, di helbesta klasîk a Kurdî de hebûne. Helbet di helbesta Kurdî ya klasîk de jî mînakên helbesta klasîk a Rojhilat hene û gellek in. Lê divê hin taybetmendîyên ku di helbesta Kurdî de hene bên dîyarkirin:

١. **Nasname:** Wekî baş tê dizanîn, nasnama netewî xwedîyê dîrokeke ٢-٣ sedsalî ye û li Rojavayê Ewropayê derketiye holê. Helbestê jî di prosesên/pêvajoyên netew-avakirinê de cîyê xwe girtîye. Helbesta klasîk a Rojhilat bi piranî hunereke allegorîk e û di atmosfereke xiyalî de bi cî bûye. Hemû mezmûn û klîşeyên wêjeya klasîk di vê atmosfera xiyalî de dilive. Helbestvanên klasîk ên Rojhilatî, ne xwedîyê hesteke netewî ne. Mîsalen em li ser Ahmedîyê Osmanî bifikirin. Ahmedî ji seraya mîrektîya Germîyanî, ku li herêma Egê û Îyonyayê hatibû avakirin dest bi helbestê dike. Di pey re, piştî bilindbûna Osmanîyan de diçe seraya Osmanî ya li Edîrneyê. Dema Tîmûr tê Rûmê dibe helbestvanê wî, piştî Tîmûr vedigere sehaya Îranê, careke din vedigere Edîrneyê. Nexwe ji bo helbestvanê klasîk ya girîng, sîstema patronajê ye. Di helbesta Kurdî de jî patronaj heye. Xanî xwedî patron bû, Wîdaî jî. Lê belê helbestvanên Kurd va ye hezar sal temam bûye ku Kurdbûn û nasnameya xwe anîne zimên. Ev helbestvan ne tenê kesên mîna Xanî, Wîdaî û Cizîrîyê Kurmanc in. Helbestvanên Goran wekî Bawe/Babe Serhengî Dewdanî (٩٣٥-١٠٠٧), Bawa/Baba Yadîgar (١٣٥٩-١٤٨٠) û Qirmizî/Şaweyş Qûlî (١٤٠٧-



١٥١٤) jî heman hestê tînin zimên (Selîm Temo, ٢٠٠٧; ١٤-١٥, ١٠٠-١٠١, ١٠٤-١٠٥).

٢. **Mekan/Cî:** Wekî me got, helbesta klasîk di atmosfereke xiyalî de dilive. Di helbestekê de navê warekî reel, navê kolaneke reel, navê avahîyeke reel, yan navê şexsekî reel hebe jî, helbestvanê klasîk wan bi mezmûn û unsûrên xiyalî ve girêdide. Helbestvanê klasîk, formên reel vedigerîne îdeolojîya estetîk. Mîsalen Necatîyê Osmanî dema qala zinêrekî ku li Kastamonuyê ye dike ku navê zinêr Temennâ ye, dişibîne Kûh-î Bîsûtûn<sup>١</sup>: Yanê her tişt di konteksta helbesta klasîk de vediguhêre, rastî cîyê xwe dide xiyalî. Lê di helbesta klasîk a Kurdî de mekanên, cî û warên rasteqîn/reel hene. Melayê Cizîrî qala Cizîrê dike û ew naşibîne bajarekî xiyalî. Unsûrên xwezayî/tebîî jî di helbesta klasîk a Kurdî de hene û reel in. Cizîrî gellek carina qala çemê Dicleyê dike. Heta dibêje ku, “Feyza me şubhê Nîl e, em Dicle û Fîrat in” (Melayê Cizîrî, ٢٠٠٧: ١١٣). Yanê wekî Necatî unsûreke reel naşibîne unsûreke xiyalî, unsûra xiyalî wekî îmajekê/image bi kar tîne û qala unsûra reel dike.

٣. **Zeman/dem:** Di helbesta klasîk de dem/zeman mijareke seyr/enteresan e. Dema mirov bi gelemperî lê dinihêre, tê dîtin ku dem pîranîya caran sibeh e û çirûskên rojê li gulzarê dixin. Yan naveroj e û maxbûb, aşîq û maşûk hevûdu dibînin. Heke êvar yan jî şev be, aşîq diçe ber şibaka/pencere maşûq, yan bi pasban re name dişînê. Lê di gellek helbestên Kurdî de dem û danê rojê hene.

٤. **Realîte:** Wekî tê dizanîn di wêjeyê de realîzm jî li Rojava peyda bûye. Lê realîte yan realîzm di helbesta Kurdî de jî heye. Mîsalen, dema mirov li Mem û Zînê dinihêre, tê dîtin ku kes, bûyer, têkilî di nav çarçûwa realist hatine rastkirin.

<sup>١</sup> Dağlar kadar niyâz u tevakkû’ yeter bana / Ferhâda Bîsûtûn Temennâ kayasıdır” (Neql. Latîfî, ١٩٩٩: ٣٢٥). Wergera bi Kurmancî: “Niyaz û hêvîya wekî çîyan besî min e / Zinarê Temenna ji Ferhad re Kuh-î Bîsûtûn e.

°. **Têkilîya bi helbestên cîran re:** Helbestvanên Osmanî dema ji helbestên cîran, bi taybetî jî ji Farisî, tiştin tînin/werdigrin, wan dixin nav konteksta klasîkî. Lê wekî me li jor ji bo Cizîrî jî got, helbestvanên Kurd tiştên ji atmosfera xiyalî girtine, bi aliyê realîteyê ve birine. Di dawîya Mem û Zînê de beşa “Gotina Dawî û Peyiva bi Qelemê re” mînakeke girîng e. Wekî tê zanîn di Mesnewîya Mewlana Celaeddînê Rûmî de ney ku ji kamîşê tê çêkirin xwe û jîyana xwe tîne zimên, mesnewî bi vê yekê dest pê dike (Mevlana, ۲۰۰۹: ۳۹). Di beşa dawî ya Mem û Zînê (Xanî, ۲۰۰۸: ۲۵۲-۵۶) de heman îmaj berfirehtir tê bi kar anîn. Her çî qas îmaj ji Mesnewîya Mewlana hatibe girtin jî, dikeve şiklekî din. Di vê beşê de sê heb vebêj/narrator hene: Qelem/pênûs, vebêjê Xwedayî (celestial narrator) û helbestvanekî bi navê Ehmedê Xanî. Her sê jî diaxivin. Nexwe mirov dikare bibêje ku gellek helbestvanên Kurd heke bi helbestên cîran re têkilî danî bin jî, îmajên wan di konteksteke din de ji nû ve avakirine.

Helbesta Kurdî li benda dîtin û ramanên nû ye. Divê mirov rêbazên nû ku dûrî teswîrî/descriptive in bi kar bîne. Ji bo ku wêjeya Kurdî di bin wêjeyên serdest neyê terîf kirin. Ji bo ku Kurd bikaribin xwe ji oryantalistîya xwe bi xwe/self-orientalism biparêzin.

### Çavkanî

- C. Zerdüş Pîranij. (۲۰۰۵). “**Mela Ahmedê Xasî**”. Zend ۲. ۵۳-۵۵.
- Latîfî, amd. (۱۹۹۹). **Latîfî Tezkîresî**. Amd. bo çapê: Mustafa Îsen. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Malmîsanij. “**Usman Efendîyo Babîj**”. Di nav Mehmed Uzun. Antolojiya Edebiyata Kurdî ۱’de. ۱۱۹.
- Mehmed Emîn Zekî Beg. (۲۰۰۵). **Kürt ve Kürdistan Ünlüleri**. Ankara: Öz-Ge Yayınları.
- Mela Ehmedê Xasî. (۱۹۹۴). **Mewlûdê Nebî**. İstanbul: Fırat Yayınları.

- Melayê Cizîrî. (٢٠٠٧). **Dîwan**. Amd. bo çapê: Arif Zêrevan. Hewlêr: Aras.

- Mevlana. (٢٠٠٩). **Mesnevî**. Amd. bo çapê: Adnan Karasismailoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Mihanî. (١٩٩٤). “**Mela Ehmedê Xasî û Mewlûdê Nebî**”. Di nav Mela Ehmedê Xasî. Mewlûdê Nebî de. ٥-٦.

- Osman Esad Efendî. (٢٠٠٧). **Mewlido Dimilî. Diyarbekir**: Enstîtuya Kurdî ya Amedê.

- Sagnîç, Feqî Huseyn. (٢٠٠٢). **Dîroka Wêjeya Kurdî. Stenbol**: Enstîtuya Kurdî ya Stenbolê.

- Selim Temo, amd. (٢٠٠٧). **Kürt Şiiri Antolojisi**. ٢ Berg. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Uçaman, Abdurrahman. (١٩٩٧). “**Xoceyê Xasî**”. War ١. ١٣٣-٣٥.

- Uzun, Mehmed, amd. (١٩٩٥). **Antolojiya Edebiyata Kurdî**. ٢ Berg. Stenbol: Tûmzamanlar Yayıncılık.

- Uzun, Mehmet. (٢٠٠٤). “**Mela Mehemed Elî Hûnî û Edebiyata Kirdkî/Zazakî**”. Di nav Mewlûd a Mela Mehemed Elî Hûnî de. Stenbol: Weşanxaneyê Vate. ٣-١٢.

- Zeynelabidîn Zinar. (١٩٩٥). “**Mela Ehmedê Xasî**”. Di nav Mehmed Uzun. Antolojiya Edebiyata Kurdî ١' de. ١٠٦-٠٧.